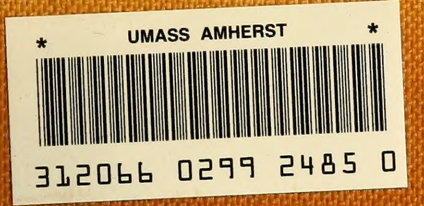

UMASS AMHERST
312066 0299 2485 0

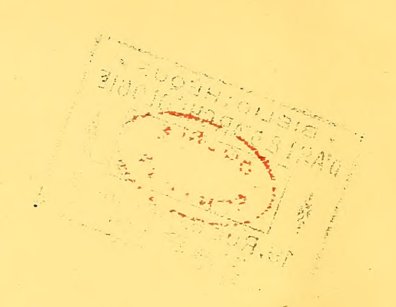
GAZETTE

DES

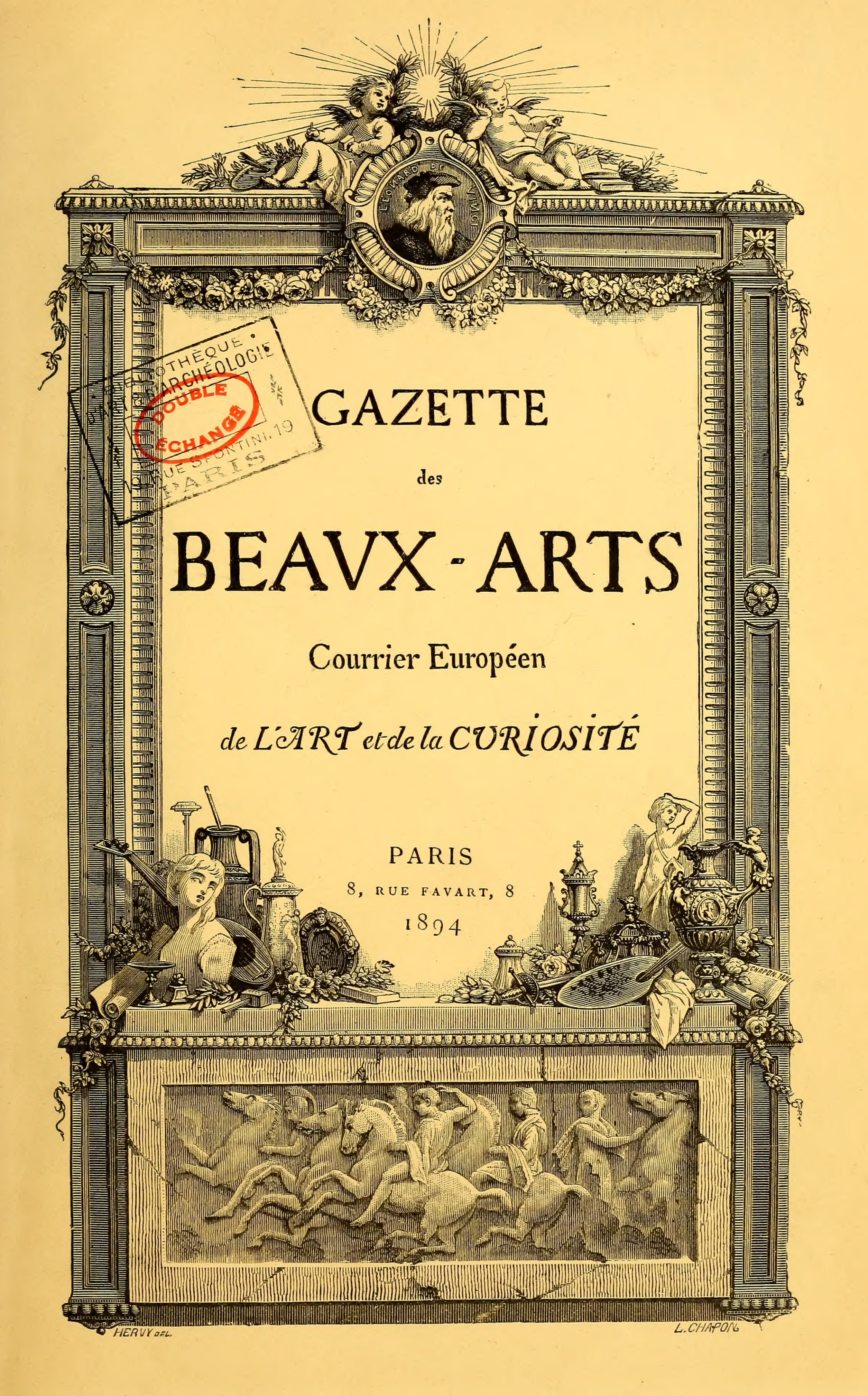
BEAVX-ARTS

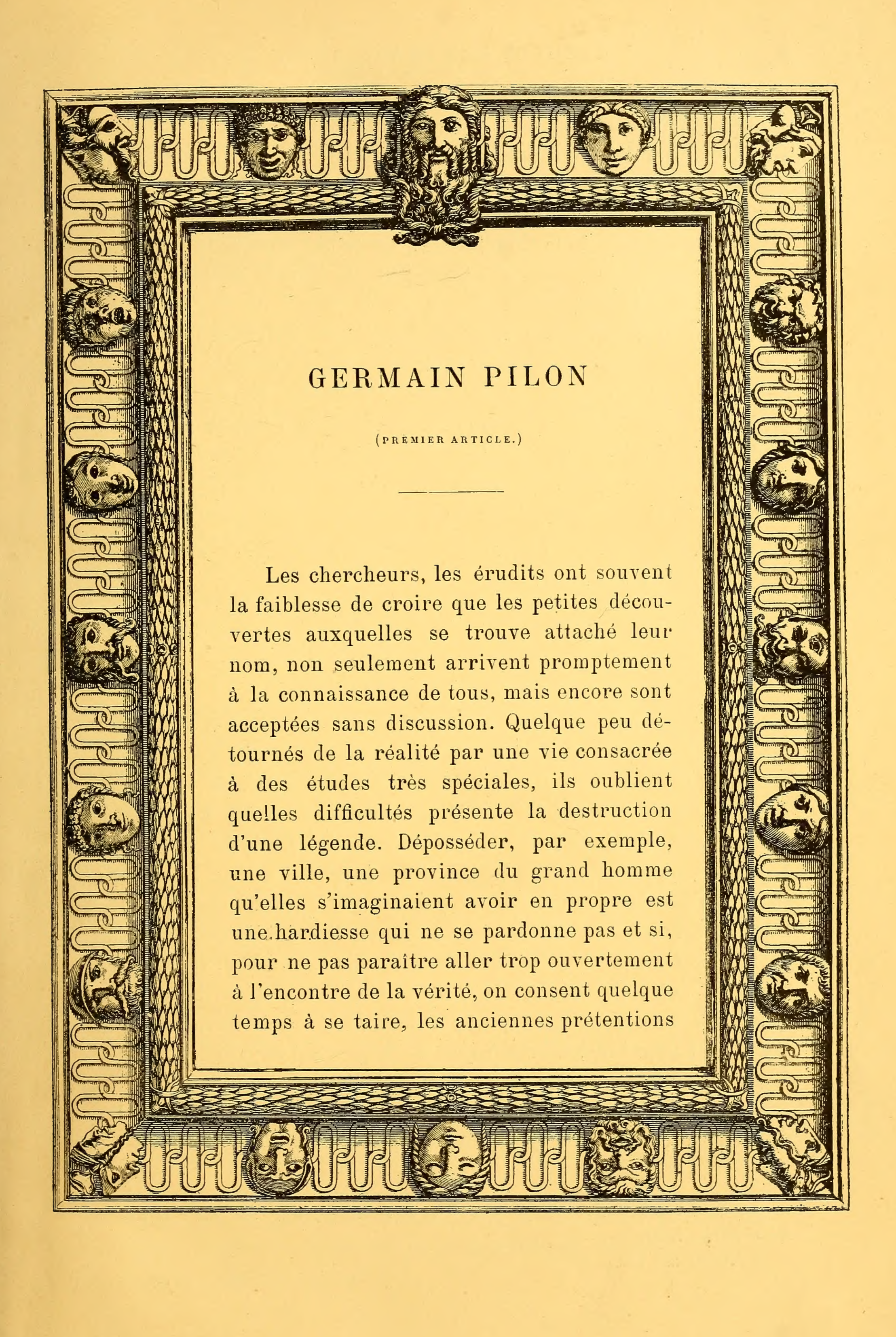
TRENTE-CINQUIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME ONZIÈME



SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie.


LEONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1894
HERVY DEL.
L. CHAPON



GERMAIN PILON

(PREMIER ARTICLE.)

Les chercheurs, les érudits ont souvent la faiblesse de croire que les petites découvertes auxquelles se trouve attaché leur nom, non seulement arrivent promptement à la connaissance de tous, mais encore sont acceptées sans discussion. Quelque peu détournés de la réalité par une vie consacrée à des études très spéciales, ils oublient quelles difficultés présente la destruction d'une légende. Déposséder, par exemple, une ville, une province du grand homme qu'elles s'imaginaient avoir en propre est une hardiesse qui ne se pardonne pas et si, pour ne pas paraître aller trop ouvertement à l'encontre de la vérité, on consent quelque temps à se taire, les anciennes prétentions

n'en sont pas moins maintenues, et un jour viendra où elles éclateront plus bruyamment que jamais. C'est ce qui se voit notamment au Mans dont les journaux, avec un parfait accord, annonçaient naguère la prochaine érection, sur une place de la ville, d'une statue de Germain Pilon. La question de savoir où était né l'un des plus célèbres sculpteurs de la Renaissance, après une manifestation aussi importante, serait tranchée, espère-t-on, en faveur de Loué, chef-lieu de canton voisin.

Devant un pareil retour en arrière, qui le croirait? aucune protestation ne s'est élevée. La presse parisienne, sans s'occuper des conséquences, a tout simplement enregistré la nouvelle. Les documents si probants, publiés, il y aura bientôt quarante années, par le baron Pichon [1], loin d'être rappelés, invoqués, reproduits au besoin, comme la circonstance semblait le rendre nécessaire, ont été négligés, mis en oubli, et l'incertitude, le doute qui avaient si longtemps régné, ne sauraient manquer t:ès probablement d'avoir repris place dans certains esprits.

I

Alexandre Lenoir n'est pas le premier, comme Jal le laisserait facilement supposer, qui ait assigné pour lieu de naissance à Germain Pilon le gros bourg de Loué, dans la vallée de la Vègre, à 30 kilomètres à l'ouest du Mans; mais c'est grâce à la notice insérée par lui, dans le troisième volume du *Musée des monuments français* [2], qu'une opinion si contraire à la vérité a trop longtemps joui d'un certain crédit. On ne pensait pas pouvoir suspecter les renseignements dus au « citoyen Renouard, bibliothécaire près l'École centrale du département de la Sarthe ». A défaut de preuves tirées de pièces d'archives, les affirmations bien précises d'écrivains qui avaient vécu à une époque relativement ancienne, tels que Corvaisier dont l'*Histoire des évêques du Mans* a été imprimée en 1648, Louis Maulni, conseiller au présidial de la même ville durant le second quart du XVIIIe siècle, étaient faites pour ébranler les esprits. Si par hasard quelqu'un se permettait d'objecter que La

1. *Sur Germain Pillon, sculpteur du roi,* dans *Mélanges de littérature et d'histoire*. Paris, 1856.

2. Pages 102-119.

Croix du Maine, plus rapproché encore de l'événement, puisque sa *Bibliothèque française* porte la date de 1588, n'a pas hésité à se prononcer dans un sens opposé, que le savant Ménage, auteur d'une *Histoire de Sablé*, publiée en 1683, partage la même manière de voir, la réponse était toute trouvée. A Loué, disait-on, existe, depuis au moins trois siècles, une famille Pilon, et les premières œuvres du maître se rencontrent encore ou ont été signalées en différents endroits de la province.

Nous connaissons le premier argument. C'est en raisonnant de la même façon que l'on était arrivé, il y a moins de vingt ans, à persuader que les Juste avaient reçu le jour à Amboise. Du reste, les documents qui renseignent sur le fils ne parlent pas du père et les écrivains cités en dernier lieu pourraient bien avoir raison quand ils résument leur pensée dans ces mots : « Né à Paris, mais originaire du Maine. »

Faut-il énumérer les statues si bénévolement attribuées à Germain Pilon! Parmi elles ne figure pas la vierge de la Couture qui seule, nous le verrons, a droit à cet honneur. Mais, en revanche, il est question des groupes de Solesmes, du tombeau de Guillaume de Langey, à la cathédrale du Mans, d'une terre-cuite de l'abbaye de l'Épau. Une critique enfantine, servie par l'oubli le plus incroyable de toutes les données chronologiques, préside à ce choix incohérent. Avec une pareille manière de faire, l'histoire de l'art ne serait pour ainsi dire qu'ignorance, trouble et confusion.

Comme toujours, le hasard a été pour beaucoup dans la découverte du document qui, aux yeux des personnes désintéressées et par conséquent seules capables de juger sainement, devait mettre fin aux vieilles discussions. M. le baron Pichon cherchait des renseignements sur les orfèvres de Paris et il eut la bonne fortune de trouver le procès-verbal d'une enquête ordonnée, le 7 juillet 1573, « sur la vie et religion » de Germain Pilon, récemment nommé par le roi « conducteur et contrôleur général en l'art de sculpture sur le faict des monnoies et revers d'icelles ». Cette pièce, entre autres choses, contient l'affirmation deux fois répétée que le grand artiste est né à Paris.

« Honnorable homme Nicolas des Avenelles, bourgoys de Paris, demeurant ès faulxbourgs Sainct-Jacques, aagé de 63 ans, ou environ, après serment, etc...

« Dict qu'il congnoist le dict maistre Germain Pillon dès son aage, par ce qu'il est natif des dicts faulxbourgs Sainct-Jacques et proche voisin dudict déposant.

« Honnorable homme Guillaume Brumant, marchand, bourgoys de Paris, demeurant ès faulxbourgs Sainct-Jacques, aagé de 46 ans ou environ, après serment, etc...

« Dict avoir congnoissance du dict Pillon dès 18 ans, par ce qu'il est né aus dicts faulxbourgs Sainct-Jacques, et mesmes a congneu le père du dict Pillon. »

Ainsi nous en savons déjà presque plus qu'il n'était raisonnable de désirer, mais cela néanmoins est loin d'avoir suffi à l'ambition de certains biographes, et l'un d'eux, par exemple, s'est efforcé de démontrer que le père de Pilon, au moment de la naissance de son fils, habitait une rue aujourd'hui disparue, connue sous le nom de rue des Noyers [1]. Pour en retrouver la trace on peut recourir aux différents plans qui datent du XVIe siècle, tels que celui de la Tapisserie ou celui dit de Du Cerceau [2]. Le boulevard Saint-Germain, dans la partie comprise entre la place Maubert et la rue Saint-Jacques, n'est guère que l'ancienne voie élargie.

Assurément nous ne demanderions pas mieux que de souscrire à l'opinion énoncée, si les raisons sur lesquelles on l'appuie étaient tant soit peu acceptables. Mais, de ce que Guillaume Brument ait eu sa résidence sur la paroisse Saint-Hilaire et Nicolas des Avenelles sur celle de Saint-Benoît, il ne s'ensuit pas qu'il faille accorder à la rue des Noyers, considérée comme trait d'union entre les deux, une importance exceptionnelle. La mention de différents membres de la famille Pilon sur les registres de la seconde église, à la vérité, est une indication précieuse, puisqu'elle circonscrit les recherches; toutefois ce fait, même combiné avec les précédents, ne saurait faire prévaloir une direction plutôt qu'une autre, et l'on va voir qu'en voulant aller trop loin, une grave erreur a été commise.

Un titre concernant la maison paternelle, demeurée entre les mains du maître, longtemps après qu'il fût allé habiter ailleurs, fixe, en effet, définitivement sur le lieu dont on s'est préoccupé à bon droit. « De Me Germain Pillon, sculpteur du Roy, pour une place estant le long des murs et allées d'icelles avecq deux tours, allant jusques à la porte Sainct-Jacques, au derrière des maisons à luy appartenant et à lui baillée moyennant treize escus vingt sols tournois par an, dont est cy faict recepte pour la dicte année de ce compte. » La partie de l'enceinte rappelée ici obliquait à droite de la

1. Jal, *Dictionnaire,* 2e édition, 1872.

2. Plan de la Tapisserie, 1540; — Plan dit de Du Cerceau, 1555-1560.

rue Soufflot, de l'entrée de la rue Saint-Jacques à celle de la rue



GÉNIES FUNÉRAIRES, BAS-RELIEFS EN MARBRE, PAR GERMAIN PILON.

(Tombeau de François Ier, à Saint-Denis.)

Clotaire. A son ombre, intérieurement, se développaient les terrains donnés à ferme à Germain Pilon et qui, outre la voie publique, sont

représentés actuellement par plusieurs maisons en bordure et la mairie du XII[e] arrondissement. C'est donc très certainement, du côté opposé, en arrière de l'École de Droit, qu'existait l'immeuble cherché. Nous sommes toujours sur la paroisse Saint-Benoît, condition indispensable, mais au sud et non plus à l'est de l'église.

Les enquêtes servent à quelque chose; l'une d'elles nous a déjà appris où était né Germain Pilon, une autre nous dira quand il est né, ce qui donnera grande facilité pour éliminer de la liste dressée jusqu'à ce jour certaines œuvres évidemment trop anciennes. En 1583, paraît-il, le besoin se fit sentir de savoir si Alexandre Olivier, maître ouvrier et conducteur de la monnaie, vivait « catholicquement comme un bon et fidelle chrestien ». Pilon qui, en sa qualité de contrôleur général, vivait sous le même toit, au logis des Étuves, fut appelé à comparaître et déclara « congnoistre le dit Alexandre Olivier depuis dix ou douze ans ou environ, pour avoir hanté et fréquenté avec Aubin Olivier, père dudit Alexandre, et estre son prochain voisin... et ly a veu fère ses pasques en la paroisse de la basse chappelle du Palais, où ils sont paroissiens... » Cette déposition n'aurait pas grand intérêt si dans la courte énonciation qui précède, suivant l'habitude, le maître ne se disait « aagé de quarante six ans ou environ ». Pour qu'il en soit ainsi, vu la date de l'enquête, qui est du 8 mai de l'année indiquée, il faut que sa naissance ait eu lieu dans les premiers mois de 1535. L'hésitation que pourraient faire concevoir les mots « ou environ » est sans fondement, car il s'agit d'une formule banale, toujours employée en pareil cas, et celui qui parlait savait évidemment à quoi s'en tenir.

Germain Pilon n'était pas l'aîné de la famille. Son père, qui s'appelait André, ainsi qu'en témoignent un grand nombre d'actes, était déjà marié au commencement de 1530, puisque le 28 décembre de la même année les registres baptistaires de Saint-Étienne-du-Mont lui donnent une fille nommée Marie. Malheureusement, peu après, le jeune ménage alla se fixer non loin de la porte Saint-Jacques, sur le territoire de la paroisse Saint-Benoît, dont toutes les archives antérieures à 1540 ont depuis longtemps péri. C'est ce qui explique pourquoi la découverte de l'enquête relative à Alexandre Olivier a une si grande valeur. Sans elle nous serions toujours dans l'incertitude sur un point qu'il importait particulièrement de connaître.

Entre la naissance de Marie et celle de Germain s'écoulèrent au moins quatre années qui vraisemblablement virent augmenter le

nombre des enfants. Toutefois on ne saurait s'appuyer, pour combler ce vide, sur l'existence d'une seconde fille, Noémi, dont le mariage avec un sculpteur assez habile, Michel Gauthier, eut lieu en 1567. Les femmes, d'habitude, n'accomplissent guère pareil acte aussi tardivement et, dans la circonstance, notre embarras serait grand si les registres de Saint-Benoît ne présentaient une lacune qui va de 1547 à 1555. Noémi, au moment solennel, a donc pu avoir dix-neuf ou vingt ans, et les difficultés qui se trouvaient soulevées, ne subsistent plus.

Le premier enfant d'André Pilon, Marie, vécut probablement peu d'années, car, sans cela, on ne comprendrait guère que le même nom fût donné à une autre fille, née le 26 juin 1543. Également, par suite de décès, voyons-nous les registres, en 1556 et 1562, faire successivement mention de deux Marguerites. Après la dernière date la liste est close, mais, avant, il faut encore signaler Claude, baptisée le 6 avril 1545, et Thomas le 11 septembre 1555. La famille, si jusqu'à la fin elle fût demeurée au complet, se serait donc composée de six filles et de deux garçons. Mais ces chiffres, quelque raisonnables qu'ils soient, peuvent bien ne pas nous révéler toute la vérité. Les lacunes indiquées, comparativement aux périodes connues, paraissent très insuffisamment remplies et tout au plus serait-on en droit de penser que la première femme d'André Pilon, dont le prénom, Colette, nous est seul parvenu, mourut peu de temps après la naissance de Germain. Dans ce cas le second mariage avec Jehanne Bescu, Bécu, Bécaine, Beguen ou Becque, suivant les documents, n'aurait été célébré qu'après un intervalle de sept ou huit ans, ce qui est loin de soulever la moindre difficulté.

II.

Suivant certains biographes dont l'esprit inventif ne connaît pas de bornes, André Pilon, qui naturellement habitait le Maine, se serait acquis de bonne heure la réputation d'un très habile sculpteur, et Germain, son fils, lorsque le moment fut venu de développer les qualités reçues en don, n'aurait pas eu besoin d'aller chercher ailleurs un exemple et des enseignements.

Ainsi que nous l'avons vu, durant trente-trois années, marquées par la naissance de huit enfants, André Pilon n'a pas quitté Paris et la vraisemblance veut qu'à la date la plus rapprochée, c'est-à-dire en

1562, il n'ait guère dépassé la soixantaine, si même cet âge était atteint. De là suit qu'à son arrivée il pouvait à peine compter vingt-cinq ou vingt-six ans. Évidemment c'est bien peu pour tenir déjà dans l'art un rang distingué, et les assertions si imprudemment émises ne laissent pas de paraître ébranlées. On se trouve en quelque sorte préparé au coup de grâce que donne la mention portée sur l'acte de baptême de Claude Pilon. André, en effet, s'y trouve qualifié de « tailleur de pierres », ce qui, même dans le langage du temps, est loin de supposer une participation quelconque à des œuvres de sculpture.

Le prétendu atelier paternel doit, croyons-nous, être remplacé par un autre dont un maître célèbre, Pierre Bontemps, avait alors la direction. Sans parler de certaines affinités de style, sur lesquelles nous aurons maintes fois occasion de revenir dans la suite, ne saurait-on tirer aucun argument du choix fait par Philibert de l'Orme, en 1558. Si Germain Pilon, à peine âgé de vingt-trois ans, a été appelé à travailler au tombeau de François Ier, c'est évidemment que parmi les gens intéressés à la perfection d'une œuvre aussi importante, figurait quelqu'un depuis longtemps mis à même de connaître ses dispositions et d'apprécier son talent. Or, qui donc, sinon Pierre Bontemps, pouvait être dans le cas indiqué? A lui seul avait été dévolu, après la mort de François Marchand, arrivée vers 1552, le soin d'exécuter toutes les parties principales, et une distance considérable le sépare évidemment d'Ambroise Perret qui, en collaboration avec Jacques Chanterel, se trouvait chargé de « faire des histoires dans les compartitions de la voulte en berceau qui couvrira les gisans [1] ». Du reste, comme il s'agissait précisément d'enlever au second artiste la moitié environ des travaux commandés deux ans auparavant, tout moyen d'émettre de ce côté quelque nouvelle conjecture fait entièrement défaut.

La voûte dont parle le document cité se divisait et se divise encore en neuf compartiments, car après avoir été dépecé pour ainsi dire au temps de la Révolution et transporté par parties au Musée des Petits-Augustins, le tombeau de François Ier, le plus beau assurément de ceux qu'abrite la basilique de Saint-Denis, nous a été rendu dans toute son intégrité. Au centre est figuré le Christ sortant victorieux du sépulcre; sur les côtés et aux extrémités, des génies,

1. Pour ne pas multiplier les notes, nous avertissons le lecteur que toutes les citations sans mention spéciale sont empruntées aux *Comptes des bâtiments du roi.*

groupés deux à deux, les uns assis, les autres debout tiennent des torches renversées ; dans chaque angle, un évangéliste, non pas installé à son pupitre comme d'habitude, mais à demi allongé sur le sol, écrit, médite ou semble préparer une discussion. En tout ceci quelle est la part de Pilon? L'extrait suivant des registres de la Chambre des Comptes, depuis longtemps connu par Lenoir [1], va nous l'apprendre :

« Germain Pilon, sculpteur, demeurant à Paris, confesse avoir fait marché et convenu avec noble personne maistre Philbert de Lorme, abbé d'Ivry, conseiller ausmosnier ordinaire et architecte du Roy, que Dieu absolve, de faire et parfaire bien et deuement pour le Roy, au dit d'ouvriers et gens à ce connoissans, huit figures de Fortune en bosse ronde sur marbre blanc pour applicquer à la sépulture et tombeau du feu Roy, chacune desdites figures de trois pieds de hauteur ou environ, accompagnez et armez selon leur ordre, et ainsy qu'il sera advisé et ordonné par ledit sieur architecte suivant l'ordonnance et commencement dudit tombeau, et ainsy qu'il sera advisé pour le mieux, et pour ce faire a promis, sera tenu, promet et gage ledit Pilon quérir, fournir et livrer à ses propres cousts et despens, peine d'ouvriers et d'aydes, outils et toutes choses à ce nécessaires, fors et excepté le marbre qu'il conviendra, qui luy sera fourny et livré, aux despens du Roy, au lieu où il fera lesdits ouvrages, lesquels ouvrages il sera tenu rendre faits et parfaits, et polis bien et deuement, ainsy qu'il appartient, ce marché fait moyennant le pris et somme de 1,100 livres, que pour lesdits ouvrages de taille et sculpture desdites huit figures en sera baillée et payée audit Pilon par le trésorier desdits bastimens et sépulture, au feur et ainsy que ledit Pilon fera lesdits ouvrages, lesquels il sera tenu faire et parfaire, et polir bien et deuement audit d'ouvriers et gens à ce connoissans, comme dit est, le plus tôt que faire se pourra, car ainsy, et promettant et obligeant ledit Pilon comme pour les propres besongnes et affaires du Roy, renonçant. Fait et passé multiplié le vendredi 10[e] de febvrier 1558. *Ainsy signez :* De la Vigne et Payen. »

Par « figures de Fortune » il faut entendre les figures allégoriques, c'est-à-dire suivant ce qui a été rapporté plus haut, les petits génies alternant avec les évangélistes au pourtour de la voûte. Si quelque doute pouvait, d'ailleurs, subsister à ce sujet, on serait rassuré par la lecture d'un second document, daté de 1563 et qui débute ainsi :

1. *Musée des monuments français,* III, 77.

« A Germain Pillon, sculpteur, la somme de 850 liv. 3 s., à lui ordonnée par ledit abbé de Saint-Martin, pour les ouvrages de sculpture par luy faits, tant de l'ordonnance de l'abbé d'Ivry, commissaire desdits bastimens, que dudit abbé de Saint-Martin, en *huict figures de petits enfans* de marbre blanc, faits pour servir au tombeau et sépulture du feu Roy François premier, que, etc. ». Il est à croire qu'il s'agit là d'un dernier acompte et que l'œuvre était achevée depuis assez longtemps. Cependant tout fut loin d'aller avec rapidité et plus de deux années après le commencement des travaux, il restait encore quelque chose à faire, puisque, sous la date de 1560, nous lisons ceci : « A Germain Pillon, sculpteur, la somme de 250 liv. à luy ordonnée par ledit abbé de Saint-Martin, pour faire et parfaire huict figures en bosse ronde, sur marbre blanc, pour applicquer au tombeau de la sépulture du feu Roy François, chacune desdites figures de trois pieds de hault accompagnez et ornez selon leur ordre [1].

Comme son prédécesseur Perret, bien que les sculptures commandées ne fussent ni très nombreuses ni de dimensions considérables, Germain Pilon s'était adjoint, dès le début, un aide nommé Ponce Jacquiau [2]. Et si, en dépit du texte relatif à ce dernier, où il est également question de « faire et parfaire huict figures en bosse ronde, sur marbre blanc, pour applicquer au tombeau de la sépulture du feu Roy François, » nous nous permettons de graduer les mérites et les responsabilités, c'est que les sommes respectivement perçues nous en donnent le droit. Tandis que Germain Pilon est payé onze cents livres quatre cents seulement sont accordées à Jacquiau.

De la similitude des textes relatifs aux deux sculpteurs, on a conclu bien à tort qu'il s'agissait pour l'un et l'autre d'un travail séparé, que le nombre par conséquent des petits génies destinés au tombeau de François Ier devait être de seize et non pas de huit. Outre que le monument encore existant proteste contre cette interprétation, on ne comprendrait pas alors la différence constatée tout à l'heure.

L'idée toutefois n'est pas nouvelle, car, en 1572, le contrôleur Médéric de Donon, chargé du récolement des marbres qui se trou-

1. Le compte auquel nous empruntons ce fragment va d'octobre 1559 à fin mai 1560. Il y aurait donc lieu d'hésiter sur sa véritable date, si par la place qu'il occupe, tout à fait à la dernière page, on ne se trouvait suffisamment renseigné.

2. Ou Jacquio; les deux formes sont indifféremment employées dans les Comptes.

vaient dans les chantiers royaux, au moment où Catherine de Médicis donna ordre de congédier momentanément tout le personnel employé, s'exprime de la sorte : « Et est à noter que des seize petits enfants de marbre qui devoient servir à la sépulture du feu roi François Ier, faits à savoir : huit par Germain Pilon, sculpteur, et autres huit par Ponce Jacquio, en fut pris par Jean Picart, autre sculpteur, trois pour mettre et servir d'ornement à la sépulture du cœur du feu roi Henry, assise aux Célestins. N'en reste que treize, que a eus M. le maréchal de Retz, par commandement du roi [1]. » On ne saurait véritablement entasser plus d'erreurs en aussi peu de mots. La sépulture du cœur de Henri II a été confondue avec celle du cœur de François II qui, après avoir figuré dans la chapelle d'Orléans, aux Célestins, a été transportée à Saint-Denis. Jean le Roux dit Picart, ne s'est pas servi des enfants sculptés par Germain Pilon [2], pour enrichir le monument dont le Primatice lui avait fourni le modèle, mais il a lui-même, en compagnie de Jérôme della Robbia, tout préparé et tout exécuté. Nous ne sommes pas, il est vrai, aussi bien renseigné au sujet des treize enfants concédés au maréchal de Retz, mais, après ce qui précède, il y a tellement lieu de se méfier que, même sous réserve, on ne peut rien accepter.

Les moindres détails lorsqu'ils concernent un homme célèbre ont un grand intérêt. Aussi ne sera-t-on pas fâché d'apprendre, peut-être, où se trouvait l'atelier dans lequel Germain Pilon fut introduit par Philibert de l'Orme. Grâce à une pièce datée du 19 août 1551, nulle place n'est laissée au doute sur ce point. Toutes les parties du tombeau de François Ier ont été non seulement préparées mais menées à bonne fin dans une « manière de grange » qui dépendait de la « maison d'Estempes appelée l'Hôtel Neuf, près les Tournelles [3] ». Si l'on veut quelque chose de plus précis, nous dirons que sur le terrain occupé par ces différentes constructions dont l'aspect, paraît-il, était loin de correspondre au nom porté, s'élève, depuis le temps de Henri III, l'hôtel commandé à Du Cerceau par le duc de Mayenne. Sa façade en bordure sur la rue Saint-Antoine est bien connue de

1. *La sépulture des Valois,* par A. de Boislisle, dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. III, 250.

2. Sauval raconte aussi que « les habiles gens » considéraient « les trois petits amours qui pleurent la mort de Charles IX (lisez François II) » comme le chef-d'œuvre de Germain Pilon. Heureusement que nous pouvons opposer des documents à ces appréciations fantaisistes.

3. A. de Boislisle, *op. cit.*, p. 243.

tous, et l'un de ses murs touche à l'ancienne église de la Visitation.

Nous avons vu que, suivant conventions dûment arrêtées, Germain Pilon devait traiter ses figures « en bosse ronde ». Dans le langage du temps cela veut dire en bas-relief, et il ne saurait être nullement question de statues que le monument ne comportait pas. Lorsqu'il parle de la jolie composition de Frémyn Roussel destinée au tombeau de Henri II, le rédacteur des Comptes ne dit-il pas également : « Et une bosse taillée qui représente Charité. » Peut-être au premier instant, dans le désir d'atténuer quelque peu l'effet de la semi-obscurité engendrée par une voûte longue de « treize pieds et demy », la pensée est-elle venue de forcer les saillies, mais on n'a pas tardé, par un sentiment d'unité, à se conformer à l'œuvre commencée, en donnant aux nouvelles sculptures un très faible relief.

Faut-il nous plaindre du changement auquel Pilon s'est cru finalement obligé de consentir? Assurément non, car, avec le ciseau, ce qui convient parfaitement à une voûte, ont été obtenues des figures presque vaporeuses. Rien de charmant comme ces enfants aux formes potelées, groupés dans toutes les positions, qui, pour attributs, tiennent « une trompe de renommée à flamme de feu renversée, signifiant la vie estainte ». En ce genre on n'a jamais mieux fait et, sans vouloir exagérer, force est bien de convenir qu'il y avait là les prémices d'un talent destiné à fournir une brillante carrière.

III.

Parmi les artistes qui, de 1540 à 1550, travaillèrent à Fontainebleau, les *Comptes des bâtiments du roi*, citent les « imagers » Germain et Jacques Pillet, l'un et l'autre engagés au prix de dix livres par mois. A ce propos Jean-François Félibien, vis-à-vis le second nom, en marge de la copie préparée pour son père, a cru devoir écrire : « Est-ce que Germain Pilon avait un frère? Il y a apparence. » Sans doute la conjecture est exacte et l'on pourrait même, ainsi que nous l'avons démontré, lui donner une plus grande extension; mais, en définitive, là n'est pas la question. Il faudrait tout d'abord commencer par identifier Germain Pillet et Germain Pilon, ce qui, peut-être, paraissait fort simple à Félibien, mais nous paraît à nous fort difficile. Quelque avancé que l'on soit, durant la période comprise entre la cinquième et la quinzième année de son existence, comme c'est le cas

ici, on n'est guère propre à rendre service. Aussi la nécessité s'im-



GÉNIES FUNÉRAIRES, BAS-RELIEFS EN MARBRE, PAR GERMAIN PILON.

(Tombeau de François Ier, à Saint-Denis.)

pose-t-elle de placer un peu plus tard les débuts du jeune maître.

Lenoir va encore plus loin que Félibien et dans son *Catalogue du*

Musée des Monuments français [1], nous relevons sous le numéro 205 : « *Des Célestins.* Un petit bas-relief en albâtre blanc, de Germain Pilon, en 1537, qui représente Jean de Rostaing, à genoux, en oraison devant son patron, qui est au-dessus d'un autel. Ce morceau, tiré de la chapelle des Rostaing, était enchâssé dans le mur, qui, dans beaucoup d'endroits, offrait des bas-reliefs, pris sur pierre, d'un très bon goût et d'une délicatesse étonnante. » Sans parler de l'impossibilité résultant de la date indiquée, il est permis de se demander où Lenoir a pris que la chapelle de Rostaing existât dès la première moitié du XVIe siècle. Millin, qui n'est pas très précis sur la question, tantôt fixe sa fondation en 1592, tantôt en 1652 [2]. Jean de Rostaing, suivant le même auteur était représenté non aux Célestins mais aux Feuillants [3], et son monument consistait en un buste au lieu d'un bas-relief.

La vraisemblance au moins ne se fût pas trouvée blessée si Lenoir eût pu maintenir son assertion relativement à l'effigie de Blondel, contrôleur général des finances [4]. Mais lui-même ne tarda pas à reconnaître son erreur [5], de sorte que, en définitive, les petits génies de Saint-Denis semblent bien jusqu'ici constituer la partie la plus ancienne de l'œuvre de Pilon. Ajoutons qu'un talent naissant ne pouvait se révéler dans de meilleures conditions et que très certainement l'heureux hasard d'une manifestation appelée par le seul fait du lieu où elle se produisait à fixer l'attention n'a pas peu contribué, dans les circonstances qui devaient suivre de près, à diriger le choix du « superintendant des bastimens ».

Mais, pour l'instant, il ne s'agit pas de ce qui sera fait aux Célestins et à Saint-Denis dans le but de rendre à la mémoire de Henri II des honneurs supérieurs à ceux dont avaient été l'objet Louis XII et François Ier. Le fatal accident des Tournelles, arrivé le

1. Première édition, 1793.

2. *Antiquités nationales*, I, 1790. Les Célestins, 119 ; les Feuillants, 18.

3. *Id.* Voir pl. III, n° 5. A propos de la chapelle de Rostaing, aux Célestins, Millin s'exprime ainsi : « Derrière la chapelle d'Orléans est une autre petite chapelle que Charles, marquis de Rostaing, fit faire en 1652. Cette chapelle est surchargée des écussons de cette maison. *On n'y trouve aucun autre ornement.* »

4. Numéro 171 du *Catalogue*. André Blondel de Rocquencourt est mort non en 1555, mais en 1558, et le monument que sa veuve lui fit élever était l'œuvre, suivant Sauval, du sculpteur italien vulgairement connu sous le nom de Me Ponce.

5. L. Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*, t. II, p. 259.

10 juillet 1559, a amené sur le trône un jeune prince aussi faible de corps que d'esprit et chacun a le pressentiment du peu de durée du nouveau règne. Catherine de Médicis, quel que soit son désir de se lancer dans de grandes entreprises, croit prudent d'attendre. Elle s'efface devant Marie Stuart, qui, tout heureuse de pouvoir à son tour former des projets et les exécuter, s'empresse d'ajouter à l'agrément de Fontainebleau par la création d'un jardin, en arrière de la galerie de François Ier, sur un terrain assez peu régulier, que limitent partiellement, à l'Ouest, les bâtiments de la Basse-Cour (Cour du Cheval-Blanc), à l'Est, ceux de la cour dite de l'Ovale [1]. Du reste, et s'il en était autrement, nous n'aurions pas à y faire attention, tout est loin de se borner à l'aplanissement du sol non plus qu'à la disposition de carrés symétriques, bizarrement découpés au moyen de plantes basses, ce qui constituait la décoration connue sous le nom de « parterre des broderies ». Du côté Nord, tout le fond était occupé par une « grande salle de bois » dont Du Cerceau nous a conservé le plan en même temps que la silhouette [2]. A proprement parler, on dirait une longue galerie ajourée sur ses deux faces que terminent deux ailes légèrement en retour. La toiture treillagée est entièrement plate et les murs sont partout remplacés par des colonnes que les comptes portent au nombre de vingt-quatre et pour lesquelles on fit appel à Ambroise Perret.

Du dessin de Du Cerceau il semble résulter que si la galerie centrale était ouverte, le contraire existait pour les avant-corps, aux deux extrémités. Même à une certaine hauteur se creusent des niches dans lesquelles des statues ont pris place. Ceci pour nous est très important, car ainsi se trouve expliqué le passage suivant des comptes : « Audit Pilon, la somme de 50 livres, pour quatre figures en bois, l'une de Mars, l'autre de Mercure, l'autre de Juno, et l'autre de Vénus, de l'ordonnance dudit abbé de Saint-Martin, pour la décoration d'icelluy jardin. » Peut-être n'est-ce ici qu'un dernier payement, car un peu plus haut nous lisons : « A Germain Pilon, sculpteur, la somme de 15 livres, pour les ouvrages de son art par luy faits audit jardin. — Audit Pilon, la somme de 40 livres, pour plusieurs autres figures de bois. » Le peu de durée des travaux, car

1. Ce jardin dit alors « de la Reyne », prit plus tard et conserve encore aujourd'hui le nom de jardin de Diane ou de l'Orangerie.

2. *Les plus excellents bâtiments de France*. Voir surtout les planches qui portent en légendes : *Le plan de tout le bastiment* et *Veues du lieu du costé du bourg*.

tout fut achevé dans les trois premiers mois de 1560, ne permet guère, en effet, de songer à plus de quatre statues. Mais ce nombre dût-il être augmenté dans de légères proportions, que la position de Pilon vis-à-vis des autres artistes également portés sur la liste du « Trésorier des bastimens » n'en serait pas changée. Il resterait toujours le mieux rétribué, ce qui indique l'estime dans laquelle on le tenait, et le fait est d'autant plus significatif qu'à côté de son nom figurent ceux de Dominique Florentin, François de Brie, Laurent Régnier et Frémyn Roussel.

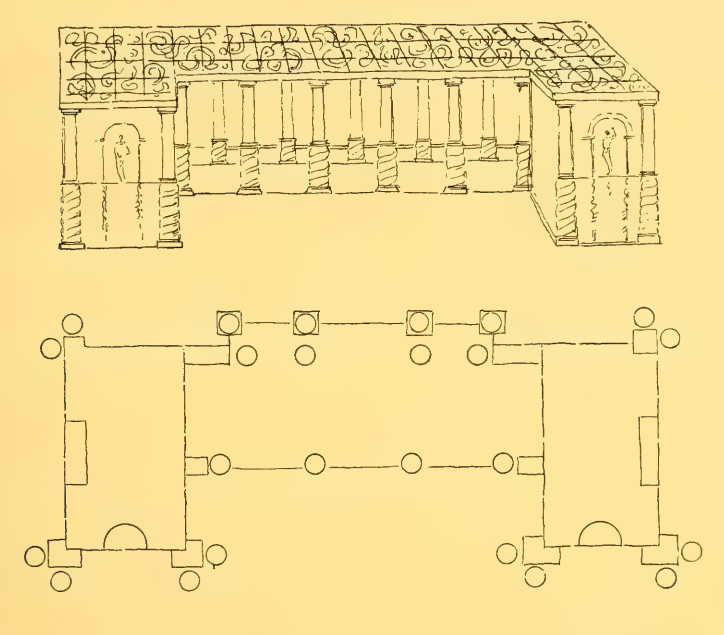
IV.

On n'a sans doute pas oublié l'enquête du 7 juillet 1573, qui, relativement au lieu de naissance de Germain Pilon, nous a fourni de si précieux renseignements. Le même document permet encore d'éclaircir un point de la biographie du maître, quelque peu embrouillé par Jal dans la seconde édition de son *Dictionnaire*. Nous voulons parler du nombre de femmes données pour mères aux quinze enfants dont les noms figurent sur les registres paroissiaux. L'érudit chercheur qui n'a connaissance que de Madeleine Beaudoux et de Germaine Durand, conclut, d'une part, à l'erreur de Mariette dont la courte notice se termine ainsi : « Il avoit épousé la fille de Pierre Regnault, prévost de Poissy, fils de Pierre Regnault, secrétaire du roy, » de l'autre, à la remarquable fécondité de celle qu'il considère comme ayant occupé le second et dernier rang. Mais tout cela tombe devant la déposition de Nicolas des Avenelles où nous relevons ces mots : « Lequel il a toujours congneu homme de bonne vie, tant de sa jeunesse, premier, second que troisiesme mariaige ». Rien n'empêche donc de croire à l'assertion de Mariette qui vient heureusement fournir le nom pour lequel sans cela nous eussions été singulièrement embarrassés.

Madeleine Beaudoux était fille d'un boulanger, ce qui convenait parfaitement au fils d'un tailleur de pierres. Les deux jeunes gens, nés dans le même quartier sinon dans la même rue, se connaissaient depuis l'enfance et leur mariage se fit pour ainsi dire tout naturellement dans les derniers mois de 1558 ou les premiers de 1559. Aucun document précis ne fixe de date, mais nous savons que l'aîné des enfants, nommé Raphaël, appelé à déposer dans un procès, se déclare, le 8 mars 1590, « âgé de trente ans ou environ. » Germain

aurait eu alors vingt-trois ou vingt-quatre ans et sa femme quinze ou seize, puisque les registres paroissiaux de Saint-Benoît la font baptiser le 21 juillet 1543. Quoi qu'il en soit, après viennent deux filles à assez grande distance, Claude en 1564 et Jeanne en 1566. Cette dernière, paraît-il, ne vécut qu'un seul jour.

Les artistes en général ne sont pas des maris très fidèles. Aussi n'y a-t-il pas trop lieu de s'étonner qu'entre la mort de Made-



SALLE DE BOIS DU JARDIN DE LA REINE, A FONTAINEBLEAU.

(D'après Du Cerceau.)

leine Beaudoux et la naissance de Lucrèce, fille de Germaine Durand, seconde femme de Pilon, sept mois à peine se soient écoulés (sept septembre 1567 et treize mars 1568). Cependant la nouvelle famille dans laquelle entrait notre sculpteur était bien différente de la précédente. Germaine avait pour père un procureur au Châtelet, c'est-à-dire un fonctionnaire d'une certaine importance. Du reste, avec raison, chacun continua d'agir comme s'il ne savait rien, et l'enfant portée en grande pompe à l'église Saint-André-des-Arts[1], fut tenue sur les fonts du baptême par « Jehanne de la Robbia, femme

1. On disait alors Saint-André-des-Arcs.

de noble homme Me Médéric de Doonn, contrôleur général des bastimens du Roy. »

Combien de temps vécut Germaine Durand et quand Germain Pilon convola-t-il en troisièmes noces? La question n'est pas facile à résoudre puisque nous avons pour seul élément de discussion, les quelques mots empruntés plus haut à la déposition de Nicolas des Avenelles. Cependant tout fait supposer qu'en 1573, l'événement n'était pas de fraîche date, que par conséquent il doit être placé entre la naissance de Suzanne qui eut lieu le 24 avril 1570, et celle de Gervais, sagement reportée par les calculs les plus probables à la fin de 1572. Peut-être Germaine Durand est-elle morte en donnant le jour à sa troisième fille, car elle en avait eu une seconde le 18 mars 1569.

De tous les mariages de Pilon, le dernier fut le plus fécond. A Gervais, en effet, succédèrent assez rapidement Germain, 1573, Robert, 1574, Antoine, 1577, Jean, 1578, Claude[1], 1579, Michelle, 1583, Marguerite, 1584, et Catherine, 1586. Le nombre des garçons se trouve ainsi porté à six et celui des filles à neuf. Parmi les premiers, trois au moins, Raphaël, Gervais et Jean, suivirent la carrière de sculpteur, ce qui n'autorise pas à se demander, ainsi que le voudrait Jal, si chacun d'eux n'a pas une part dans l'œuvre paternelle. Les constatations relatives à la naissance des différents enfants s'y opposent pour Gervais et Jean qui n'avaient l'un que dix-huit ans et l'autre douze, lorsque le maître mourut en 1590. Quant à Raphaël, c'est autre chose. Non seulement il se présente dans des conditions d'âge suffisantes, mais un document sur lequel nous reviendrons plus tard, permet de supposer par son concours en un cas important, qu'il était effectivement un collaborateur assidu.

Germain Pilon, bien que marié, continua, semble-t-il, assez longtemps d'habiter la maison du faubourg Saint-Jacques. Au moment de la naissance de son second enfant, en novembre 1564, il était encore paroissien de Saint-Benoît et, par conséquent, tout au plus peut-on parler de l'année suivante à propos du changement de domicile attesté par deux actes qui se complètent singulièrement. Le premier, tiré des registres de l'église Saint-André-des-Arts, concerne le baptême de Jeanne Pilon, célébré le 7 décembre, 1566; le second est un marché passé avec la ville de Paris, le 11 octobre 1570,

1. Nous avons ainsi la preuve que la première fille de ce nom mourut en bas âge.

où le maître se trouve indiqué comme « demourant à l'hôtel de Nesle »[1]. Cette installation, on le voit, datait alors de cinq années environ et nos renseignements ont ainsi toute la précision désirable.

La partie de l'hôtel de Nesle affectée au logement des artistes se développait le long de la vieille muraille de Philippe-Auguste, à droite de la porte ouverte, au XIVe siècle, non loin des bords de la Seine[2]. Pour éclairer les ateliers, de grandes fenêtres avaient été pratiquées dans la courtine qui, en cet endroit, était renforcée par une série d'arcades. Un dessin de Levau, daté de 1665, montre clairement les dispositions dont nous parlons et il suffit d'ajouter que la faveur d'être ainsi logé aux frais du roi est la meilleure preuve de la haute situation à laquelle était rapidement parvenu Germain Pilon.

Si nous ne nous trompons, c'est même pour cela qu'il ne devait pas rester longtemps sans se déplacer encore. A la suite de plaintes souvent répétées, le roi voulant, au point de vue de l'art, réformer la fabrication des monnaies, décida, en 1572, de le nommer contrôleur général. Le poste était de création toute nouvelle et il ne manqua pas à ce titre de soulever de nombreuses récriminations. Aussi l'enregistrement des lettres-patentes, datées du 29 octobre, n'eut-il lieu que le 3 août de l'année suivante. Peu après notre sculpteur quittait l'hôtel de Nesle pour aller prendre possession de son logement officiel, à la pointe occidentale de l'île de la Cité, dite alors île de Palais. Là, en effet, sur l'emplacement occupé de nos jours par le terre-plein de la statue de Henri IV, s'élevaient de vastes constructions connues sous le nom d'Étuves, en souvenir de leur utilisation comme bains, au temps où la Cour habitait dans le voisinage. Un graveur italien, Matteo del Nassaro, avait reçu de François Ier l'autorisation de s'y installer lorsqu'il fut chargé, vers 1529, de tenter également une réforme et depuis lors les bâtiments étaient demeurés affectés au service des monnaies.

L'intérêt offert par certains groupements nous a entraîné peut-

1. *Devis et marchés passés par la ville de Paris, pour l'entrée solennelle de Charles IX*, dans la *Revue archéologique*, V, 587.

2. A la suite de la panique causée par la défaite du roi et sa captivité en Espagne, la porte de Nesle avait été fermée au mois de février 1525. Elle ne fut rouverte qu'un quart de siècle plus tard, en 1550, lorsque l'extension de Paris, du côté ouest, exigea, pour ainsi dire, cette mesure. — Cf. *Les Antiquitez, chroniques et singularitez de Paris*, par Gilles Corrozet, 1561, fol. 174.

être un peu loin, et, cependant, avant de reprendre, pour ne plus la quitter, l'étude des belles œuvres sorties des mains de Germain Pilon, une question mérite encore d'être examinée. Sur quelles bases repose l'orthographe généralement adoptée pour le nom du maître et les raisons qui militent en faveur d'un seul *l* sont-elles vraiment sans réplique? Le plus souvent, on ne saurait le nier, la consonne est doublée dans les textes, et si, comme plusieurs extraits déjà cités n'ont manqué de le faire remarquer, les *Comptes des bâtiments du roi* donnent indifféremment Pilon ou Pillon, il est facile d'objecter qu'aucun argument sérieux ne peut être tiré de ce fait dans l'un ou l'autre sens, puisque nous sommes malheureusement en présence non de l'original, mais d'une copie plus ou moins fidèle. Pour se former une opinion, il semble donc que la sagesse oblige, au lieu de s'en tenir aux documents, d'examiner les signatures connues, soit du père, soit des enfants. Or, nous voyons, par exemple, que le premier, sous le rapport indiqué, ne semble pas avoir jamais eu rien de bien arrêté dans l'esprit. Il signe Pillon en 1581, Pilon en 1582, et, de nouveau, Pillon en 1589 [1]. Quant au fils aîné, Raphaël, son nom se trouve écrit avec un seul *l* au bas d'une pièce datée du 8 mars 1590, et cette orthographe doit avoir dès lors prévalu, car, dans un acte du 6 juillet 1622, il est question de Michelle Pilon et d'Antoine Pilon, deux autres enfants de Germain.

En résumé, comme toujours en semblable matière, les formes avec le temps se sont simplifiées. Au début, le doublement de la consonne était général, puis il y a eu lutte, durant un certain nombre d'années, entre l'ancienne manière d'écrire et celle que la logique tendait à faire prévaloir. Déjà clairement dessiné sous Germain Pilon, le changement s'est consommé sous ses fils et, à moins d'un besoin d'archaïsme que nous ne comprenons guère, le devoir est de s'y conformer.

LÉON PALUSTRE.

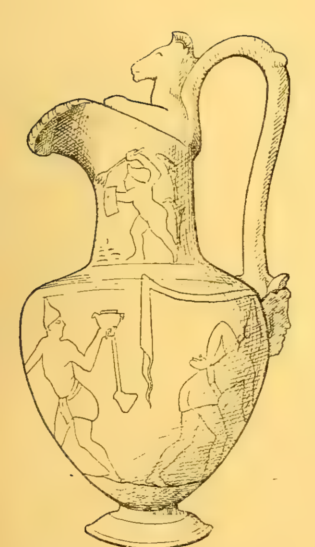
(*La suite prochainement.*)

1. Jal, *Dictionnaire,* etc. Les trois signatures sont reproduites en fac-similé, pp. 971 et 974.

L'ORIGINE ET LES CARACTÈRES
DE
L'ART GALLO-ROMAIN

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

V



Si, dès le Ier siècle de notre ère, c'est l'art gréco-égyptien qui domine en Italie — et l'on en citerait bien des preuves, comme la mosaïque célèbre de Palestrine [2] — il n'est pas surprenant que la même influence se retrouve en Gaule. Elle y pénétra non seulement par la voie des Alpes, du côté de l'Italie, mais, d'une manière plus directe, par les relations de l'Égypte gréco-romaine avec la vallée du Rhône, grande voie qu'a suivie la civilisation hellénique pour s'introduire dans la Gaule orientale.

Strabon dit que les Alexandrins reçoivent beaucoup d'étrangers chez eux et envoient aussi beaucoup des leurs au dehors [3]. Marseille fut toujours en relations avec l'Égypte; encore au début de l'époque mérovingienne, c'est par là que le papyrus égyptien arrivait en Gaule; il fallait, pour cela, trente jours de navigation [4]. Il est aussi question de vaisseaux égyptiens allant à Narbonne. A Nîmes,

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. X, p. 369.
2. *Gazette archéologique*, 1879, p. 80.
3. Strabon, IV, 10, 13.
4. Sulpice Sévère, *Dialogues*, I, 1.

Auguste avait établi, après la soumission de l'Égypte, une colonie de vétérans alexandrins. Les institutions municipales de cette ville sont analogues à celles de la métropole égyptienne; le culte d'Isis et d'Anubis y est attesté par les inscriptions; certaines monnaies offrent le crocodile enchaîné, symbole de l'Égypte vaincue, et les années y sont comptées, du temps même d'Auguste, en style alexandrin.

Parmi les artistes étrangers qui vinrent travailler au Ier siècle en Gaule, il n'en est qu'un dont nous ayons retenu le nom; or, cet artiste, qui exerça sans doute une grande influence, paraît avoir été précisément un Alexandrin.

Zénodore nous est connu seulement par un passage de Pline l'Ancien, qui est ainsi conçu [2] : « La dimension de toutes les statues colossales a été surpassée de notre temps par le Mercure que Zénodore a fait pour la cité gauloise des Arvernes, au prix de 400,000 sesterces pour la main-d'œuvre, pendant dix ans. Ayant suffisamment fait connaître là son talent, il fut mandé par Néron à Rome, où il exécuta le colosse destiné à représenter le prince. Cette statue, haute de cent dix pieds, est aujourd'hui un objet de culte, ayant été consacrée au Soleil après la condamnation des crimes de Néron. Nous admirions dans son atelier la parfaite ressemblance non seulement du modèle d'argile, mais encore des essais en petit, premières esquisses de l'ouvrage... Pendant que Zénodore travaillait à la statue des Arvernes, il copia pour Dubius Avitus, gouverneur de la province, deux coupes ciselées par Calamis que Germanicus César, qui les aimait beaucoup, avait données à son précepteur Cassius Silanus, oncle d'Avitus. L'imitation était si parfaite qu'à peine pouvait-on apercevoir quelque différence avec l'original. »

Pline ne nous dit pas de quel pays était Zénodore. Comme son premier travail fut exécuté en Gaule, Thiersch a supposé qu'il était un Grec de Marseille. Mais le nom de Zénodore se rencontre presque exclusivement en Égypte et en Syrie; on peut donc croire que l'auteur du colosse des Arvernes était originaire de ces pays et qu'il était venu se fixer en Gaule, au moment où l'on commençait à y construire ces riches sanctuaires que la période de l'indépendance n'avait pas connus. Les conjectures que l'on a pu faire sur le Mercure Dumias ne reposent que sur des hypothèses [3], mais le détail

1. *Corpus inscriptionum latinarum*, t. XII, p. 382.
2. Pline, *Histoire naturelle*, XXXIV, 45 (édition Littré, t. II, p. 436).
3. Cf. Mowat, *Bulletin monumental*, 1875, p. 557.

donné par Pline, touchant l'imitation des coupes de Calamis par Zénodore, peut suggérer l'idée de lui attribuer, ou de rapporter à son école, les merveilleux vases en argent exhumés à Berthouville près de Bernay dans un autre temple de Mercure. Or, ces vases, comme plusieurs de ceux qu'on a découverts à Hildesheim, sont certainement imités d'originaux alexandrins, s'il ne sont pas alexandrins eux-mêmes [1]; ils semblent donc attester, comme le nom même de Zéno-



STATUETTE DE NÉGRILLON DÉCOUVERTE A REIMS.

(Musée de Saint-Germain-en-Laye.)

dore, la pénétration en Gaule, dès le Ier siècle après l'ère chrétienne, d'œuvres d'art et d'influences gréco-égyptiennes. D'autres arguments nous confirmeront plus loin dans cette impression.

VI.

Les inscriptions de l'époque impériale attestent la diffusion du culte des divinités alexandrines sur beaucoup de points de la Gaule orientale [2] : Arles, Nîmes et Manduel (Gard), Sextantio (Hérault),

1. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs*, p. 71.

2. Voir Lafaye, *Les Divinités d'Alexandrie*, p. 162, 245; Drexler, dans le *Lexicon der Mythologie* de Roscher, art. *Isis*.

Die (Drôme), La Bâtie-Montsaléon (Hautes-Alpes), Grenoble et Vienne, Lyon, Besançon, Soissons ; on le trouve aussi en Flandre et en Suisse. La Gaule du sud-ouest n'en présente qu'un exemple douteux dans la Haute-Garonne, preuve que Marseille et la vallée du Rhône ont joué, dans la diffusion de ces cultes, le rôle principal. Le sistre égyptien figure sur des monuments funéraires en Lorraine. Des statuettes égyptisantes ou égyptiennes ont été recueillies à Marseille, à Narbonne, à Arles, à Clermont-Ferrand, au Mont-Uzore (Loire), à Autun, à Nuits, à Beaune, à Dijon, à Cernay-les-Reims (Marne), à Sedan, près de Morlaix, et à Corseul en Bretagne, sur plusieurs points de la Suisse, dans les vallées du Rhin et de la Moselle (l'Alsace, Trêves, Mayence, Heddernheim près Wiesbaden, Bingen, Cologne), enfin en Belgique et en Hollande. La popularité du culte de Sérapis en Gaule est attestée par la légende *Sarapidi Comiti Augusti* que portent plusieurs monnaies de Postume. En Germanie, chez les Suèves, une déesse locale avait été identifiée à Isis dès le Ier siècle [1] ; il en fut de même dans le Norique [2]. La répartition géographique des monuments alexandrins en Gaule ne permet pas d'en attribuer la diffusion aux légionnaires, qui n'ont guère répandu que les cultes syriens; ils ont été portés là par le commerce qui, partant de Marseille ou de Narbonne, passait de la vallée du Rhône dans celles du Rhin, de la Meuse, de la Moselle, jusque dans celles de l'Oise et de la Seine. On a trouvé à Clermont, dans l'Oise, l'épitaphe d'un Alexandrin, sans doute un marchand ambulant qui fréquentait ce pays [3].

En dehors des figures proprement égyptiennes, qui ont été en partie fabriquées sur place, on peut relever, dans la série des petits bronzes et des terres-cuites de la Gaule, de nombreux motifs alexandrins. Il y a d'abord les images de nègres qui sont très fréquentes, et dont l'origine alexandrine est parfaitement attestée, puisque l'on a découvert, à Alexandrie même, une réplique des statuettes de nègre trouvées en Gaule à Chalon-sur-Saône et à Reims [4]. On peut ensuite citer les Pygmées et les lutteurs arabes, représentés souvent tant en ronde-bosse qu'en relief. On possède au Louvre un beau vase décou-

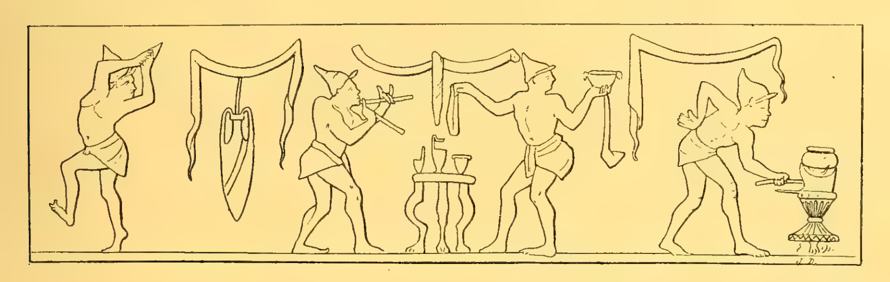
1. Tacite, *Germanie*, c. IX.

2. *Corpus inscriptionum latinarum*, t. III, nos 4806 à 4810.

3. *Bulletin de la Société des Antiquaires*, 1861, t. XXVI, p. 86.

4. *Athenische Mittheilungen*, t. X, pl. XII. La figurine de Reims est encore inédite ; nous la reproduisons d'après un dessin de M. Duvillard. Celle de Chalon-sur-Saône a été publiée dans les *Monuments de l'art antique* d'O. Rayet.

vert à Condrieu, autrefois dans la collection Charvet, dont les sujets et le style, crus à tort étrusques par le premier éditeur, sont nettement gréco-égyptiens[1]. Un type grotesque des plus curieux, celui du parasite qui a mis dans sa bouche un trop gros morceau et n'arrive pas à le faire passer, se rencontre également à Alexandrie et dans la série des terres-cuites blanches[2]. Un autre type fréquent dans cette dernière série, celui de l'enfant chauve et rieur, tenant à la fois de Télesphore (par le capuchon) et de Pan (par la syrinx), paraît être une transformation gauloise du type d'Horus.





BAS-RELIEFS D'UN VASE DÉCOUVERT A CONDRIEU (RHÔNE).

(Musée du Louvre.)

Parmi les terres cuites blanches, si nombreuses dans la Gaule centrale[3], le motif de Vénus Anadyomène est particulièrement commun. Ces figurines sont toutes fort grossières et certainement de travail indigène, mais les modèles en sont venus de l'étranger. Or, on a déjà fait observer que les statuettes d'origine étrangère qui rappellent le plus celles de l'Allier proviennent de la côte de Syrie et du Fayoum. Dans ces dernières, la multiplication des bijoux et des ornements constitue une ressemblance de plus avec nos figurines[4]. Ici encore,

1. Frœhner, *Musées de France*, pl. 17-18.

2. *Athenische Mittheilungen*, t. X, pl. X. La terre-cuite de l'Allier que nous reproduisons appartient au Musée de Saint-Germain.

3. Voir le mémoire de M. Blanchet, *Étude sur les figurines en terre cuite*, Paris, 1890.

4. Blanchet, *op. laud.*, p. 67.

c'est vers le Delta que nous devons regarder pour trouver l'origine des motifs plastiques que les industriels de la Gaule romaine ont répétés et quelquefois enlaidis.

Après les Vénus, les déesses-mères sont les plus nombreuses. On les a déjà plus d'une fois rapprochées du type de l'Isis égyptienne allaitant Horus. Évidemment, la conception d'une divinité kourotrophe devait exister dans la religion gauloise, et il serait insensé de parler, à ce propos, de la religion isiaque en Gaule; mais nous sommes d'autant plus tenté d'attribuer au groupe de la déesse-mère une origine gréco-égyptienne ou gréco-syrienne que le type hellénique de la kourotrophe, à une époque bien antérieure, paraît avoir précisément été emprunté par l'art grec à l'Égypte et à la Phénicie [1].

VII.

Il n'est pas jusqu'aux deux types les plus singuliers de l'art gallo-romain dont l'origine égyptienne ne soit probable : elle me paraît même certaine pour le premier et le plus répandu, celui du Pluton gaulois ou *Dispater* [2].

Le Dispater est identifié à Sérapis ou au Pluton gréco-égyptien non seulement dans la statuette de Niège, où la tête est surmontée du *polos* [3], mais dans un bas-relief de Hongrie, où il est debout à côté d'Isis tenant une clef [4]. Les premiers artistes qui voulurent figurer le Dispater gaulois prirent sans doute modèle sur les images du Sérapis alexandrin, dont le caractère était analogue, en substituant seulement le costume gaulois au costume grec et en changeant le sceptre en maillet, soit par un emprunt au type italique de Charon, soit pour se conformer à une tradition orale que nous ignorons. C'est là un point qui me paraît établi.

La question du dieu accroupi est plus difficile, parce qu'il n'en subsiste que peu d'exemplaires, appartenant tous à la région orientale de la Gaule. et parce que le nom et le caractère précis de ce dieu

1. Cf. Heuzey, *Figurines du Louvre*, p. 9.

2. L'identification de ce type avec le *Dispater* dont parle César a été mise hors de doute par M. A. de Barthélemy (*Revue celtique*, t. I, p. 1).

3. J'ai signalé ce fait en 1887 (*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, p. 443).

4. Le Musée de Saint-Germain doit un moulage de ce bas-relief à M. J. de Baye.

nous sont encore inconnus. Je crois cependant que, parmi les dieux du Panthéon grec, c'est Hermès dont il se rapproche le plus, et j'en donnerai les raisons suivantes : 1° le dieu accroupi est figuré tantôt comme un vieillard, tantôt comme un éphèbe; 2° il tient un sac analogue à la bourse de Mercure; 3° il est associé au serpent cornu, lequel à son tour est associé à un Mercure barbu sur la stèle de Beauvais[1]; 4° les Mercures barbus de l'art gallo-romain forment la transition naturelle entre ce type archaïque et rare, tout à fait oublié en



TERRES-CUITES BLANCHES DE L'ALLIER.

(Musée de Saint-Germain-en-Laye.)

Italie à l'époque impériale, et celui du Mercure juvénile emprunté à l'art gréco-romain. Cela posé, l'on doit se demander dans quel pays autre que la Gaule il existe des images de dieux accroupis présentant quelque analogie de caractère avec Mercure. Ces pays sont l'Inde et l'Égypte, d'où ce type a passé en Phénicie et à Chypre. En Égypte, le dieu accroupi est Imhotep, l'Ιμούθης des Grecs, qui était assimilé par eux à Esculape et qui, à Thèbes, formait une triade avec Phtah et Mut-Hathor. Certains textes lui attribuent aussi un rôle dans le monde infernal; les âmes des morts vont se réunir à la sienne. Or, dans la mythologie celtique, Ogmios est un Mercure sénile, participant à la fois d'Hermès et d'Héraclès, et Ogma, dans la mythologie

1. Montfaucon, *Antiquité expliquée*, t. I, pl. LXXVI, 5.

irlandaise, est considéré comme l'inventeur de l'écriture[1]. Il paraît donc assez vraisemblable que l'on ait donné à l'Ogmios celtique l'attitude d'un scribe, qui est précisément celle du dieu égyptien Imouthès.

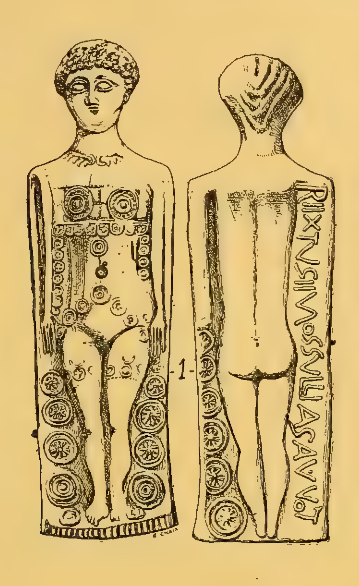
Jusqu'à présent, à la suite de M. Bertrand[2], les archéologues ont préféré chercher dans l'Inde bouddhique le prototype du dieu gaulois accroupi. Mais comment ce motif aurait-il passé de l'Inde en Gaule? Les textes ne nous apprennent rien touchant les relations de ces deux pays, et les stations intermédiaires font défaut. Il est vrai que le vase d'argent de Gundestrup[3] nous montre l'image du dieu accroupi dans le Jutland, à l'extrémité d'une voie commerciale qui conduit de l'Europe du Nord à la mer Noire; mais, dans la région même de l'Euxin, comme dans le Caucase et la Perse, nous ne connaissons encore rien de semblable. Contrairement à MM. Sophus Müller et Bertrand, je crois du reste que le vase de Gundestrup, où figurent des éléphants dans le style des diptyques consulaires, n'est pas antérieur au v[e] siècle après notre ère ; on ne peut donc alléguer ce monument comme une tête de série et tirer parti du lieu de sa découverte pour faire pénétrer en Gaule par le nord-est le type du dieu accroupi. Jusqu'à nouvel ordre, il me paraît préférable d'admettre qu'il existe entre le dieu gaulois accroupi et Imouthès une relation analogue à celle qui est définitivement établie entre le dieu au maillet et Sérapis.

VIII.

Plusieurs savants ont été tentés d'attribuer à l'influence pergaménienne les bas-reliefs de l'arc d'Orange et du monument des Jules à Saint-Rémy. Même avant les fouilles du gouvernement allemand à Pergame, on était disposé à surfaire l'importance de l'école de cette ville et son action sur l'art romain occidental. « Je pense, écrivait Longpérier, que le transport à Rome des trésors d'Attale, roi de Pergame, a exercé une grande influence sur l'art de l'Italie et de la Gaule. » Nous avons nous-même autrefois fait à l'art de Pergame une part très grande dans celui d'Orange et de Saint-Rémy[4]. Il nous semble aujourd'hui que ces deux derniers monuments se rapprochent

1. Rhys, *Celtic Heathendom*, p. 18.
2. *Revue archéologique*, 1880, II, p. 2.
3. *Revue archéologique*, 1893, I, pl. XII.
4. S. Reinach, *Les Gaulois dans l'art antique*, p. 36.

beaucoup plus par le style, par la précision des détails archéologiques, par l'absence de toute mythologie, des bas-reliefs de la colonne Trajane, que nous croyons gréco-égyptiens. Dans le mausolée de Saint-Rémy, les guirlandes, soutenues par des Amours et entremêlées de masques, sont nettement alexandrines; ce sont des motifs particulièrement fréquents à Pompéi. Le type même de ce mausolée, qu'on a souvent rapproché du mausolée d'Halicarnasse, s'en éloigne au contraire par une plus grande sveltesse, comme par la



VÉNUS GALLO-ROMAINE.

(Terre-cuite blanche de l'Allier.)

forme pyramidale du couronnement. Le même type se retrouve dans la Gaule du nord-est à Igel, à Neumagen, à Arlon, et ce modèle n'existe pas en Italie [1]. Pour découvrir des œuvres analogues, il faut aller dans l'Afrique romaine [2], où l'on admettra d'autant plus volontiers une influence gréco-égyptienne qu'on peut en retracer historiquement l'origine au mariage de Juba II avec la fille de la dernière des Lagides. Quant à l'arc d'Orange, c'est par une conjecture tout à fait gratuite qu'on en cherche le modèle au delà des monts,

1. Cf. Hettner, *Westdeutsche Zeitschrift*, t. IX, p. 11; *Die römischen Steindenkmäler zu Trier*, p. 99.

2. Voir la restitution du mausolée de Kasrin dans le premier *Rapport* de M. Saladin, p. 156, fig. 283.

où tous les monuments du même genre ont été construits à une date postérieure. L'attribution aux Romains des portes triomphales ornées de bas-reliefs ne soutient pas plus la critique que les autres inventions qu'on leur a prêtées dans le domaine de l'art. Ici encore, bien que les preuves positives fassent encore défaut, on ne tardera pas à reconnaître la priorité des artistes alexandrins.

Les bas-reliefs d'Orange et de Saint-Rémy présentent une particularité curieuse que l'on retrouve également sur quelques monuments de Narbonne : c'est une sorte de sillon tracé autour des personnages, pour en rehausser l'effet ou les rendre plus apparents à distance. A Rome, le même procédé a été constaté une seule fois, dans les figures en haut-relief des Provinces vaincues qui proviennent de la basilique de Neptune[1]. Or, dans l'ancien bas-relief égyptien, nous retrouvons quelque chose d'analogue[2] : tantôt la figure, s'enlevant du fond, est cernée d'une sorte de cuvette qui dessine les contours, tantôt la silhouette est simplement indiquée par un sillon à angles émoussés, creusé tout autour. Ces deux procédés sont particulièrement employés lorsque le sculpteur s'attaque à des matières peu résistantes, comme le calcaire. Faut-il donc admettre, dans la technique des bas-reliefs d'Orange et de Saint-Rémy, une influence de l'art égyptien ? Pour que cela fût prouvé, il faudrait que nous pussions citer des bas-reliefs gréco-égyptiens où le même procédé eût été mis en pratique d'une manière constante. Ces jalons nous font encore défaut, mais, en revanche, nous constatons l'emploi de rainures, de lignes finement tracées qui encadrent des objets, non seulement sur des vases d'argent comme ceux de Bernay, qui sont certainement ptolémaïques, mais sur plusieurs bas-reliefs gréco-alexandrins de la série étudiée par M. Schreiber. Il est donc permis de croire que les sculpteurs de Saint-Rémy et d'Orange obéissaient, en creusant les contours de leurs figures, à une tradition plutôt égyptienne qu'hellénique, d'autant plus que les études de M. Schreiber ont maintes fois mis en lumière les emprunts faits par les artistes grecs d'Alexandrie à la technique si perfectionnée des indigènes.

Le style des villas romaines dans le Belgium offre une analogie frappante avec celui des maisons pompéiennes : c'est le même goût pour les pavés en mosaïque, parfois ornés de motifs égyptiens, pour

1. Hübner, *Jahrbuch des Instituts*, 1888, p. 11.

2. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, t. I, p. 734; Maspero, *Archéologie égyptienne*, p. 192.

les fresques représentant des paysages avec des monuments, des animaux, des guirlandes entremêlées d'oiseaux et d'Amours [1]. Malheureusement, nous ne sommes pas encore suffisamment renseignés à ce sujet; nous connaissons aussi trop mal les villas rustiques de l'Italie impériale pour affirmer que l'architecture des maisons alexandrines ait pénétré en Gaule autrement que par l'entremise de l'Italie. Mais une des différences essentielles entre la villa belge et



STATUETTE EN BRONZE DE SÉRAPIS.

(Musée de Florence.)

la villa romaine, l'emploi très fréquent des vitres de grande dimension, nous rappelle que la fabrication du verre, au commencement de l'époque impériale, avait pour centre principal Alexandrie. Les belles verreries de couleur découvertes en Gaule, et dont les pareilles ne se rencontrent guère en Italie, accusent aussi une influence orientale qui nous ramène vers l'Égypte et la Syrie.

Seule de toutes les régions du monde antique, la Gaule du nord-est a conservé, sous l'Empire romain, une école de peinture céramique, à côté de ses nombreuses fabriques de poteries sigillées, imitations

1. Hettner, *Westdeutsche Zeitschrift*, t. IX, p. 13-17.

économiques des vases en métal. On y découvre, et l'on ne découvre que là, des vases à couverte noire brillante sur laquelle ont été tracés au pinceau des ornements et des inscriptions en blanc. Il est impossible d'établir un lien entre cette fabrication et celle des vases peints de style grec ou même apulien; tout au plus pourrait-on rapprocher des vases des pays rhénans les rares spécimens avec inscriptions latines, contemporains de la seconde guerre punique, qui ont été découverts dans l'Étrurie méridionale [1]. Mais ces derniers sont peu nombreux et tout semble prouver qu'ils sont sortis d'un seul atelier dont le patron n'a pas trouvé de successeur. L'intervalle de deux siècles qui sépare ces poteries noires à rehauts blancs de celles de la Gaule orientale ne permet pas de songer à une influence directe de l'Italie. Mieux vaudrait admettre un développement indigène de la céramique noire, souvent rehaussée de couleurs, que l'on trouve dans les tombes de la Champagne. Si nous en parlons ici, c'est pour écarter une hypothèse récemment émise par M. Loeschcke [2], d'après lequel la poterie rhénane témoignerait d'un courant hellénique ayant remonté de Marseille vers la Germanie et le Belgium. Dans l'état actuel de nos connaissances, toute supposition de ce genre est condamnée par la chronologie.

IX

Lorsqu'on étudie l'ensemble des œuvres gallo-romaines, — abstraction faite de celles de la Gaule narbonnaise, qui se rattachent plus étroitement à l'Italie, — on est frappé, en particulier dans les bas-reliefs funéraires, de leur caractère réaliste, de la préférence des artistes pour les portraits, pour les scènes de la vie familière, du commerce, de l'industrie, à l'exclusion des scènes mythologiques et symboliques, qui ne se rencontrent qu'à titre exceptionnel. Cela est surtout sensible dans le Belgium, dans les vallées de la Moselle et de la Meuse. Des sculptures comme celles des monuments d'Igel, d'Arlon et de Neumagen ont paru attester à MM. Hettner et Mommsen l'originalité de l'art gallo-romain dans cette région; mais il faut ajouter que les bas-reliefs du centre de la France et de l'Aquitaine présentent, en général, les mêmes caractères. Le peu d'intérêt que

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, II, p. 244.
2. *Berliner Philologische Wochenschrift*, 1893, p. 283.

les Gaulois romanisés trouvaient aux traditions mythologiques de la Grèce, l'importance qu'avaient prise chez eux l'industrie, le commerce et l'agriculture, pourront être allégués dans une certaine mesure pour expliquer ces tendances; mais nous pensons que, là aussi, il faut invoquer, du moins à l'origine, une influence étrangère, et cette influence n'est certainement ni grecque ni italienne, puisque



STATUETTE EN BRONZE DE DISPATER
DÉCOUVERTE A NIÈGE.
(Musée de Genève.)

les représentations de métiers sont également rares dans les monuments grecs et romains.

M. Schreiber a mis en lumière les qualités distinctives du bas-relief alexandrin, où les scènes de la vie quotidienne tiennent une place aussi grande que dans les peintures et les sculptures de l'ancienne Égypte. Or, la Gaule et l'Égypte sont les seules régions de l'ancien monde où l'on puisse facilement faire l'histoire de l'industrie à l'aide des monuments de la sculpture. Aucun musée de l'Europe ne possède autant de représentations de ce genre que le seul Musée de Sens, alors que les compositions mythologiques y font à peu près

défaut. La même préférence se remarque dans les collections de bas-reliefs réunies à Trêves, à Dijon, à Bordeaux. En revanche, les compositions familières sont rares sur le Rhin, où, comme l'a remarqué M. Hettner, la romanisation, œuvre des légions et de leurs clients, a été beaucoup plus complète que dans le nord-est. Dans la Gaule du nord-ouest, les œuvres d'art sont peu nombreuses, et c'est l'influence romaine qui y domine. Raison de plus pour ne pas attribuer à l'art indigène, mais à un enseignement venu du dehors, le caractère réaliste qu'affectent les bas-reliefs de la région du nord-est et de l'Aquitaine. Si ce caractère était purement celtique, comme on l'a voulu, c'est dans la partie la moins civilisée de la Gaule qu'il serait attesté par le plus grand nombre de documents.

A côté des influences alexandrines, faut-il faire une part aux influences syriennes? La question a besoin d'être mûrement examinée, parce que le fait des influences syriennes sur la Gaule impériale est indéniable. Il est certain qu'au IIe siècle, sinon au Ier, Antioche était, après Alexandrie, le plus grand foyer de la civilisation grecque en Orient. Dès les débuts de la prédication chrétienne, les Syriens sont nombreux en Gaule; ils y étaient venus bien avant pour faire le commerce, s'établissant de préférence à Vienne et à Lyon[1]. Saint Pothin, qui introduisit le christianisme en Gaule, est un Asiatique, peut-être un Smyrnéen, bien que son nom se trouve aussi en Égypte. Ce furent les colons syriens qui apportèrent à Lyon l'industrie de la soie; on les rencontre également à Bordeaux. Même à l'époque mérovingienne, il y a des marchands syriens non seulement dans le sud de la Gaule, mais à Orléans et à Tours[2]. C'est à ces colonies que la Gaule romaine dut l'introduction du culte de Mithra, à moins qu'il ne faille l'attribuer aux légionnaires, qui amenèrent avec eux Jupiter Heliopolitanus, Dolichenus, la Mère des Dieux, Atys, etc. Mais il est probable que les commerçants orientaux eurent aussi leur part dans cet apport de nouvelles divinités. Peut-on, cependant, admettre que l'influence de la Syrie se soit fait sentir sur l'art gallo-romain à ses débuts? Ce qui nous éloigne de cette opinion, c'est le fait qu'au Ier siècle de l'empire il n'y avait pas, à proprement parler, d'art syrien. La Syrie était, à cet égard, une dépendance de l'Égypte qui seule, vers cette époque, conservait une civilisation vivace, des richesses épargnées par les longues guerres qui avaient

1. Voir Renan, *Origines du christianisme*, t. VI, p. 468.

2. Longnon, *Géographie de la Gaule mérovingienne*, p. 177.

dévasté l'Asie. La rareté, en Gaule, des statuettes en bronze de Vénus, si fréquentes au contraire en Syrie, semble attester que l'action de ce pays, incontestable dès le second siècle dans le domaine religieux, fut très restreinte ou du moins très tardive dans celui de l'art.

X.

Rien n'est plus déplacé qu'une admiration de commande pour les



STATUETTE EN BRONZE DE DIEU ACCROUPI

DÉCOUVERTE A AUTUN.

(Musée de Saint-Germain-en-Laye.)

restes de l'art gallo-romain. Si l'on excepte, en effet, les copies exactes d'œuvres grecques et certains produits industriels, comme les fibules émaillées, il est peu de pièces qui s'élèvent au-dessus du médiocre et les sculptures en pierre sont presque toutes franchement mauvaises. D'une part, là où prédomine l'élément gaulois, nous trouvons la sécheresse, la raideur, l'absence de vie et de sentiment; de l'autre, là où les influences étrangères l'emportent, une rondeur

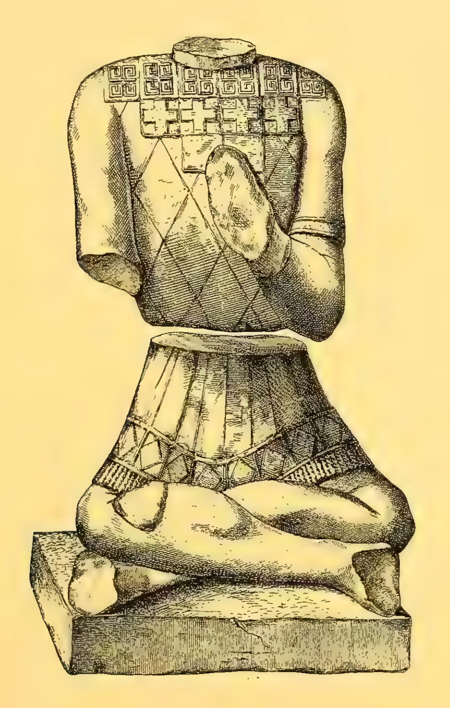
et une mollesse de convention, une tendance à la surcharge et à l'enflure, qui altèrent jusqu'aux meilleurs modèles de l'art hellénitique à la façon d'une prétentieuse traduction. C'est que la semence de cet art étranger était tombée sur un sol qui n'était pas préparé à la recevoir. Charles Lenormant écrivait en 1841, à propos de la statue d'Apollon exhumée au Vieil-Évreux[1] : « Quelquefois les figurines découvertes dans la Gaule se rapprochent plus des modèles grecs; quelquefois on y remarque une affectation, un défaut de simplicité qui répond aux défauts ordinaires des écrivains gaulois. On a retrouvé dans les monuments étrusques quelques exagérations propres au style toscan moderne. On peut en dire autant de la statuaire gallo-romaine et soutenir même, par des exemples concluants, que le goût Louis XIV est quelque chose d'endémique sur notre sol. »

Ces lignes renferment une part de vérité et une part d'erreur. Les défauts signalés par Lenormant sont, en effet, très communs dans les meilleures œuvres hellénisantes que l'on ait retrouvées en Gaule. Mais, avant d'y voir un effet d'une tendance nationale à l'enflure, il faudrait commencer par établir la réalité de cette tendance. Or, à l'époque de l'indépendance gauloise, comme au XIIe et au XIIIe siècle, comme plus tard encore, l'art indigène, qui n'a rien de solennel ni de gourmé, est caractérisé par une préoccupation très vive de la décoration et aussi par l'élégance et le goût qu'il y apporte. Ce qu'il y a de faux et d'outré dans le style Louis XIV, comme dans celui du premier Empire et de la Restauration, s'explique par une imitation de l'art hellénistique ou gréco-romain — car l'art attique était encore inconnu — mal accommodée au tempérament national qui la subissait presque de force, et cette cause d'infériorité se manifeste déjà, justifiée par les mêmes influences, dans les œuvres prétentieuses et médiocres des artistes gallo-romains. Le grand Apollon de Lillebonne, au Louvre, celui du Musée d'Évreux, le Bacchus de la collection Gréau à Saint-Germain, sont de fâcheux exemples de cet art de parade, art sans racines où rien ne révèle une personnalité, où l'absence de style accuse le vide de l'esprit. On préfère encore les œuvres naïves et sèches où l'artiste gaulois, déformant à plaisir les types grecs, se laisse aller à ses instincts géométriques de décorateur, renie la forme vivante par amour de la symétrie et de l'ornement. Telles sont, en particulier, certaines terres-cuites blanches, dont le faux air d'archaïsme

1. Ch. Lenormant, *Courrier de l'Eure*, juillet 1841.

n'est pas autre chose que le produit de cette tendance, parce que l'art grec avait eu pour point de départ le schématisme où l'industrie gauloise s'était arrêtée.

En résumé, si l'on cherche pourquoi la Gaule romaine est restée si médiocre dans le domaine de l'art, alors qu'elle était riche, paisible et même lettrée, on pourra y répondre de deux manières. C'est, d'abord, parce que les tendances du génie national étaient, comme



STATUE DE DIEU ACCROUPI
DÉCOUVERTE A VELAUX.
(Bouches-du-Rhône.)

nous l'avons montré, en conflit avec les leçons qui lui venaient du dehors. Lorsque la France aura un art original, au XIIIe siècle, c'est par l'évolution libre de son génie, et le contact de la Renaissance italienne sera loin, comme on sait, de lui profiter. C'est ensuite parce que ces leçons étaient données par des maîtres fatigués, déjà atteints eux-mêmes d'une irrémédiable décadence et dont le goût était profondément corrompu. La Gaule n'a pas été seule à en subir les effets. Que l'on regarde, au Louvre ou dans telle collection particulière, les longues séries de Vénus en bronze exhumées des nécropoles

gréco-romaines de la Syrie, et l'on se demandera si ces œuvres, si tristement dégénérées des modèles attiques, ne sont pas encore inférieures aux Mercures et aux Bacchus de la Gaule romaine. Il ne faut jamais oublier, en effet, quand on parle de l'action hellénique sur l'art romain provincial, que cette influence de l'hellénisme s'est produite à une époque où il n'avait plus guère que de mauvais exemples à donner.

SALOMON REINACH.



LA PEINTURE ORIENTALISTE



ous entendons, dans la conversation, sous le terme général d'*Orient* les contrées les plus diverses, une grande partie de l'Asie et toute la côte septentrionale de l'Afrique, que les écrivains Arabes appelaient justement à l'inverse le *Couchant*, le *Maghreb*. Nous qualifions d'oriental tout paysage des pays du soleil, auxquels nous préparent la Provence, l'Italie; nous appelons oriental tout objet manufacturé sur les terres que l'Islam a converties. L'Inde elle-même et le Caucase rentrent par extension dans l'Orient des peintres, le seul qui nous concerne ici, et ce mot vague se définit ainsi assez nettement aux frontières des anciennes conquêtes musulmanes.

La géographie artistique de ce grand domaine est de jour en jour plus connue et mieux connue; elle est d'une extrême variété, sous son apparente monotonie. La configuration naturelle et l'ethnographie des côtes de la Méditerranée, par exemple, offrent des échantillons de sites et de races très opposés. En un sens, la rive musulmane de l'Afrique forme un ensemble homogène; la Tunisie, l'Algérie, le Maroc ont les plus grandes analogies. L'Égypte est en quelque sorte une enclave, un territoire à part, inondé d'une lumière spéciale. La Tripolitaine garde encore ses secrets; elle est demeurée d'accès difficile et, seule de tous les États qu'on appelait autrefois *barbaresques*,

elle est presque fermée aux observateurs. La Palestine et la Syrie n'ont pas un seul trait de ressemblance avec les pays maures de l'Afrique; l'une et l'autre vont bientôt être sillonnées de chemins de fer, tandis que l'Asie Mineure, qu'on pourrait rattacher au même groupe, est rarement explorée par les artistes. Là est l'Orient turc, sensiblement différent de l'Orient arabe et moins facilement pénétrable. Enfin, la Grèce et l'Archipel constituent en Europe une annexe, une préparation aux spectacles du monde asiatique.

On peut même dire que les bords de l'Europe sont, en quelque sorte frangés et illuminés d'un reflet oriental. J'ai dit ici même, jadis, que l'île d'Ischia, dans le golfe de Naples, pressentait l'Orient; il en est de même de la Sicile et de Corfou; et les confins de la Russie traversent des territoires soumis aux mœurs et à la civilisation orientales. Nos lecteurs ont vu dans le travail de M. Georges Marye que l'Exposition rétrospective de l'Art musulman englobait sous cette vaste rubrique des objets d'art et d'industrie fabriqués du Turkestan au Sénégal et du golfe de Bengale à la mer Noire. Il n'est pas juqu'au Soudan qu'on ne puisse citer comme un pays qui se rattache, depuis les derniers événements politiques, au type oriental. Nous sommes, nous les Occidentaux, limitrophes à l'*Orient*, par d'insensibles gradations, comme l'*Orient* est limitrophe aux races jaunes et aux races noires.

Les organisateurs de la récente exposition ont pensé qu'il serait instructif à un double point de vue de rapprocher du musée des arts orientaux qu'ils réunissaient un choix de peintures de l'école française se rapportant à l'Orient. Les salles du palais de l'Industrie n'auraient pas suffi si, remontant un peu haut dans le passé, et dépassant l'art national, ils avaient voulu nous présenter une revue des documents artistiques qui élucident l'Orient d'autrefois et d'aujourd'hui. Les artistes de nos jours émigrent volontiers vers le Levant, vers le désert et les oasis. Le goût de l'exactitude positive qui domine chez l'amateur, interdit actuellement au peintre, à quelque pays qu'il appartienne, de se figurer l'Orient tel qu'il doit être, et le sollicite au contraire de l'étudier tel qu'il est, dans ses moindres détails. L'exotisme est à la mode; les communications sont faciles; les voyages sans danger... La peinture de paysages inconnus et de mœurs insolites a pris partout un grand développement, peut-être au détriment de l'art créateur et concentré.

En réalité, les portes de l'Orient s'entre-bâillent de plus en plus; elles ont été longtemps presque hermétiquement closes à la curiosité

des Occidentaux. Les relations diplomatiques étaient sanctionnées par des échanges de cadeaux; les ambassades rapportaient des légendaires *échelles* des documents superficiels; les villes commerciales, telles que Gênes et Venise, établissaient hardiment des comptoirs sur les minuscules concessions que leur octroyaient les pachas; mais les terres de l'Islam n'étaient que rarement souillées par les pas d'un infidèle. Les Croisades n'avaient laissé aucune trace durable, et les Croisés n'avaient rapporté que des souvenirs bien naïfs des pays d'Outre-mer. Le bon sire de Joinville parle du Nil et de «Babiloine» avec une adorable puérilité; il ne comprend rien à l'aristocratie orientale, à la vie des nomades, et ne garde de ses voyages périlleux que l'habitude de nouer à son casque une écharpe; les comtes de Tripoli, les Templiers francisèrent autant qu'ils purent la Syrie; mais ils s'y établirent sans esprit de retour et n'en revinrent point, en effet, avec le moindre renseignement précis. Le *Sarrasinois* et le Barbaresque étaient des objets d'effroi; le Maure d'Espagne et de Sicile un objet de répulsion; et l'écho de cette antique terreur, venu jusqu'à nous avec le fracas des bombardements des flottes chrétiennes, contribuait au prestige de l'Orient intangible. Les seuls musulmans que l'on osât regarder sans peur en face étaient ceux qui ramaient sur les galères des rois très chrétiens et des souverains pontifes à Toulon, à Ostie.

L'expédition d'Égypte et la campagne de Syrie portèrent plus de fruits; un coin s'enfonça dans l'Islam. Associant la science à l'entreprise, Bonaparte, membre de l'Institut, emmenait avec lui des savants et des dessinateurs dont l'esprit positif de recherche et d'observation était à l'abri derrière les baïonnettes des grenadiers français. La cavalerie des nomades, les corps des janissaires et des mameluks frappèrent alors leurs adversaires non plus de peur mais d'admiration, et ce sentiment alla jusqu'à teinter fortement la littérature, la mode, le théâtre. L'Orient, ébranlé politiquement, restait mystérieux et devenait héroïque. Mais ce mouvement fut décuplé par la guerre de l'Indépendance grecque. Ce fut le temps des derniers grands enthousiasmes poussés, pour ainsi dire, jusqu'au lyrisme artistique. Dans la poésie, dans la littérature, dans la peinture, s'accentue un exotisme imprécis d'une imprécision excusable, car elle ne manque pas de grandeur.

Jusqu'alors, la peinture n'avait presque rien tiré d'exact de l'Orient.

Carpaccio (qui était presque un oriental) et surtout Jean Bellin

avaient peint des Turcs dans un costume fort étrange, mais certainement fort exact, qui autorisait Molière à harnacher M. Jourdain d'un accoutrement ridicule. Pendant que Liotard dessinait scrupuleusement, avec l'exactitude d'un ethnographe, quelques modes levantines, Vanloo improvisait des peintures de harem à la mode de Louveciennes. Cet Orient paré et masqué, habillé de satin, coiffé de turbans à aigrettes, était plus loin de la vérité que les scènes pour lesquelles Rembrandt, dans le ghetto d'Amsterdam, allait chercher des modèles d'apôtres et des pharisiens, des galiléens et des hiérosolymites.

La vision qu'on peut appeler romantique de l'Orient, fut un peu plus proche de la vérité; elle s'est prolongée jusqu'à nous; nous en avons connu les derniers témoins. Ce fut une vision en grande partie littéraire. En même temps qu'on découvrait l'Alhambra, « délices des rois maures », les événements de Grèce surexcitaient l'imagination poétique. Lord Byron, Volney, Lamartine, Chateaubriand faisaient des musulmans et des paysages orientaux des peintures enflammées, où se mêlaient les pirates, les farouches Uscoques, les capitans, les sultanes, les esclaves, les giaours, les eunuques armés de yatagans, les heïduques, les amoureuses aux yeux de gazelle, les reines de Palmyre errant dans les ruines. Victor Hugo lançait dans le monde le bouquet des *Orientales;* on se passionnait pour Canaris et pour Botzaris avec frénésie. La peinture française, qui régnait alors seule, refléta ces nobles passions, parce que les peintres d'alors se croyaient obligés de traduire en plastique tous les grands sentiments de leur temps. Pour ne citer, dans cette revue hâtive, que les plus illustres, rappelons Ary Scheffer exposant les *Femmes souliotes* et la *Défense de Missolonghi,* et Delacroix, dont le génie resplendit si purement dans le *Massacre de Scio* et dans l'*Entrée des croisés à Constantinople.* Delacroix épousa toutes les idées littéraires de son époque, toutes les tendances sociales et politiques de ses contemporains. Les littérateurs en effet n'ont pas cessé de mener le branle en faveur de l'Orient : Théophile Gautier, Gérard de Nerval, puis Flaubert revinrent de leurs courtes excursions en terre musulmane, les yeux pleins d'images splendides; Decamps, Marilhat, Chassériau furent véritablement poussés vers l'Orient par une force supérieure, par l'opinion et le goût surchauffé des cénacles littéraires du moment.

L'Algérie, où l'on pouvait enfin pénétrer — ce fut un gros événement artistique — avait montré à Delacroix des spectacles inoubliables. Les chasses au lion, les duels entre cavaliers mauresques,



C. Guillaumet pinx. H. Guerard sc.

LA SEGUIA

Étude pour le tableau du Musée du Luxembourg

(Collection de Mme Veuve Guillaumet)

 Imp. Jarry

les étalons indomptés ont fourni à l'artiste de nombreuses répliques auxquelles la vogue allait d'emblée. Pendant ce temps, Marilhat s'éprenait des couchers de soleil de l'Égypte et de caravanes arabes autour desquelles flottent des mélodies de Félicien David; et Decamps, avec une grandeur de silhouettes incomparable, devinait l'austère Judée; quand son fusain lui manquait entre les doigts pour dessiner l'histoire de Samson, il regardait les scènes familières du bazar, les boucheries infectes, les écoles et la marmaille levantines qui sont, je crois, moins idylliques qu'il ne les a retracées. Une indescriptible fantasmagorie enveloppait encore, par bonheur, le pays du soleil.

S'il fallait donner une preuve de la fascination que ces terres inconnues ont exercée sur notre école de peinture, on la trouverait dans les diverses *odalisques* d'Ingres. Il n'est pas jusqu'à cet admirable classique qui n'aît rêvé de nudités orientales et de belles esclaves jouant de la guzla. Le seul élève que M. Ingres eût marqué du sceau de sa prédilection, Chassériau, pénétra encore plus avant dans les voluptés pressenties des bains fermés et des harems. Il est à peine besoin de dire ici ce que chacun sait : les femmes de l'Orient sont invisibles, perpétuellement voilées et jalousement soustraites aux regards; mais le thème exquis de l'amante oisive et cloîtrée inspira l'âme tendre et chaude de Chassériau jusqu'à lui suggérer tout un infini de langueurs et de morbidesses amoureuses devant les plus vulgaires des modèles, véritablement déifiés par son art.

Il faut remercier le comité de l'exposition des Arts musulmans d'avoir rapproché des précieuses esquisses de Delacroix quelques œuvres de Chassériau, trop ignorées du public. De l'un et de l'autre on aurait pu sans peine exposer une vingtaine de tableaux directement inspirés par l'Orient, sans qu'aucun d'eux en soit la stricte copie ni la plate interprétation. On a pensé aussi qu'il fallait faire une place à deux artistes trop oubliés, dont l'un, Dehodencq, a infatigablement peint d'un pinceau haut en couleur et vigoureux, l'Orient aux costumes bigarrés où abondent étonnés les Francs de notre siècle, et dont l'autre, M. Camille Rogier, peut, du haut de sa verte vieillesse, nous raconter *de visu* ce qu'étaient, il y a quelque quarante ans, Jaffa, Beyrouth ou Damas.

L'expédition de Syrie de 1860, et l'établissement avec la Porte des capitulations actuelles, ont vraiment ouvert l'Asie aux savants et aux artistes européens. Presque en tous lieux, les missions savantes ont précédé et ont jalonné les pays orientaux. Et voilà que nos peintres contemporains, — hélas! on ne peut dire cela de tous,

— se sont avidement jetés sur la proie offerte. Ce mouvement d'exode s'est, nous l'avons dit, fait sentir dans tous les pays où la peinture est en honneur. L'Inde, explorée jusqu'à la satiété par les artistes anglais, a attiré un artiste russe, M. Vereschaguine; la Perse a retenu longtemps M. Pasini; tous deux ont été éblouis par l'architecture étincelante des mosquées, des caravansérails, par les marbres, les briques colorées et les faïences. M. Pasini n'a pas d'égal pour l'exactitude et l'évocation limpide des recoins de l'Orient persan ou turc. Fortuny avait donné l'exemple en étudiant les monuments mauresques de Grenade et de Séville et en passant le détroit. Mais il est temps de revenir à l'école française...

Henri Regnault causa un grand étonnement et une sorte d'inquiétude à ses amis lorsqu'il abandonna la campagne romaine pour aller visiter les *patio* de l'Alhambra et de Tanger. L'Académie des Beaux-Arts redoutait pour lui l'influence de l'Orient, ou pour mieux dire du décor oriental, parce qu'elle considérait la recherche de la lumière et de la couleur comme attentatoire à la dignité de l'art, comme une funeste tradition de l'école romantique. Regnault fut en effet ébloui par la polychromie des édifices mauresques, par le clinquant du costume. L'éblouissement fut contagieux; l'*Exécution à Tanger* et la *Salomé* eurent un succès inattendu. Ce dernier tableau est cependant singulièrement faux et conventionnel, j'entends conventionnel au même titre qu'une *Judith* du Caravage. Mais le pas était franchi; les artistes ne traverseraient plus la mer pour chercher des pachas à Janina ni des fiancées à Abydos. Ils s'expatrieraient pour peindre les mœurs héroïques ou patriarcales de l'Orient telles qu'elles sont, et surtout pour charger leurs palettes de couleurs plus vives. Ce sont naturellement les colonies franques de l'Afrique qui vont attirer le plus grand nombre, en raison des facilités matérielles du voyage.

Deux artistes ont aimé l'Algérie d'un ardent amour et peint avec fidélité — enfin ! — la simple et grande vie de l'indigène au désert et dans les oasis, dans la brousse ou sous les gourbis. Fromentin et Guillaumet sont deux remarquables artistes ; ils avaient évidemment en mains une technique expérimentée et un vif sentiment de la peinture lorsqu'ils ont été demander à des pays lointains leur poésie secrète. Chose à noter, ni l'un ni l'autre n'y ont emporté *a priori* une fougueuse palette ni des tubes incandescents. C'est qu'en réalité l'Orient est harmonieux; c'est que l'ou-

trance y est rare. Méfiez-vous des paysages au-dessus desquels plane un ciel d'outremer pur; il y a beaucoup d'apparence pour qu'ils ne soient pas véridiques.

Fromentin, lorsqu'il partit pour ce Sahara et ce Sahel qu'il devait tant aimer, s'exilait lui-même, si l'on peut ainsi dire. Le génie inventif lui manquait, il avait une peine infinie à composer un tableau; mais il avait les qualités artistiques inverses : un goût critique et délicat, une facture et une esthétique aristocratiques. Il a peint les Orientaux avec loyauté, tels qu'il les voyait, et il les voyait fins et pleins de race comme les animaux de la plaine, comme le cheval arabe, comme le lévrier. Sans préoccupation de trouver des motifs épiques, il a atteint à la noblesse avec la précision et la sécurité d'un homme sûr de ses moyens. Le tout petit morceau de terre qu'il explora a été et restera son fief artistique, son domaine incontesté. Au temps de la recherche insatiable du pittoresque et de la couleur pour elle-même, succède évidemment, avec un tel maître, le temps de l'étude approfondie et de la vérité.

Guillaumet partit pour l'Afrique avec des vues plus humbles, ou, pour mieux dire, ne visa pas, en apparence, aussi haut. Si on se rapporte à l'étude que nous lui avons consacrée dans la *Gazette*[1], on verra, je crois, que la caractéristique de son talent est d'avoir peint, dans une douce lumière ambiante, les simples scènes journalières de la vie des ksours et des oasis; la pénombre chaude des intérieurs le ravit, sans que le grand soleil l'effrayât. En même temps, avec une parfaite conscience, il apercevait tout un côté philosophique du spectacle, le côté patriarcal, primitif, et, disons le mot, biblique des mœurs arabes, à jamais invariables. L'oripeau l'intéresse peu; le costume et le geste simples le passionnent. Guillaumet n'anoblit pas, il agrandit et poétise dans la mesure de ses forces.

Pour parler comme les musulmans, il semble écrit, en effet, qu'on ne part point pour les vieilles terres où la première histoire de la civilisation s'est élaborée sans y emporter avec soi tout le bagage de ses préoccupations philosophiques. Aussi chacun ne voit-il qu'un morceau du grand tableau naturel des choses, le morceau qui le touche au cœur.

A défaut d'un voyage en Palestine, les artistes que les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament ont obsédés ont dû longtemps,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXV, p. 404.

nous l'avons dit, se contenter, pour toute notion des mœurs orientales, d'un voyage aux côtes barbaresques, pays qui n'a aucun rapport avec le premier. Mais une fois les échelles du Levant ouvertes aux Chrétiens, l'identité des lieux saints fut facile à vérifier. Il ne nous appartient pas de dire ici comment la logique veut qu'on illustre la Bible et les Évangiles. Les Orientaux, partant d'idées religieuses qui se sont cristallisées en dernier lieu dans le Coran, ont proscrit la peinture et la sculpture lorsqu'elles représentent l'homme et la nature animée. Les sémites, les Arabes, ne se sont pas peints eux-mêmes, et c'est par induction qu'on peut supposer que les personnages évangéliques, par exemple, étaient vêtus comme le sont encore les pauvres cultivateurs de la Galilée. Laissons la dispute pendante entre la critique scientifique et la fantaisie qui fait le fond de l'art. La première n'a pas peu servi à prolonger le prestige de l'Orient, en apprenant à ceux qui l'ignoraient qu'on peut encore voir quelque part, vivant et agissant, des Laban, des Rachel, des Ruth et des Booz, des pêcheurs sur le lac de Génézareth et des saint Jean-Baptiste administrant le baptême dans le Jourdain.

Bida mit tout son tact à créer la nouvelle iconographie sacrée. Les *Évangiles* illustrés par lui furent une suite de dessins révélateurs par leur ardente exactitude et leur minutie documentaire ; d'ailleurs l'émotion y est visible à chaque page : ce sont à la fois les croquis d'un voyageur et d'un érudit soucieux de ne rien laisser échapper. Depuis lors, M. Vereschaguine, dont j'ai déjà parlé, a visité Nazareth, Tibériade et Jéricho avec des préoccupations un peu plus positives. Mais il semble que le mouvement se précipite encore : on annonce que M. James Tissot exposera prochainement une suite de tableaux historiques rapportés de cette Judée, de cette Galilée, dont la misère actuelle parle tant à l'esprit. D'ailleurs, il n'est pas de Salon de peinture où on ne remarque que l'Orient est mis régulièrement à contribution par les peintres de scènes religieuses. Je me permettrai même, à ce sujet, de rapporter deux observations que je fis jadis sur les lieux consacrés par l'histoire : c'est d'abord que l'aspect de la Terre-Sainte a beaucoup changé, pour diverses raisons, depuis les temps traditionnels; puis, que le palmier est un arbre très rare en Syrie et en Palestine. Or, on en a mis partout...

Les étapes, les centres de ralliement des peintres modernes lorsqu'ils quittent l'Europe, sont en petit nombre et bien connus. Commençons donc arbitrairement par l'Est pour étiqueter des noms

d'artistes sur chacune de ces innombrables provinces, et faisons le tour de la Méditerranée.

Le Maroc est la continuation géographique de notre belle Algérie. Le pays est superbe, les mœurs musulmanes y sont encore suivies à l'aise, tandis qu'elles sont un peu réglementées par l'administration française dans nos colonies et nos protectorats. M. Benjamin Constant a trouvé là carrière à son talent théâtral et robuste. La fougue de la couleur sauve de tout reproche les femmes esclaves que l'artiste imagine au fond des sérails... Je le classerais volontiers parmi les derniers romantiques sans penser lui faire injure.

L'Algérie contient trois ou quatre climats absolument différents et la nature y est aussi variée que dans nos départements du midi de la France. On connaît assez la mesure du talent de MM. Ferrier, Cormon, Friant, Dinet, A. Point, Chudant, Meunier, Brouillet, Paul Leroy, etc. Alger et la blanche Kasba où se mêlent toutes les races et toutes les friperies africaines, la Kabylie montagneuse, puis la vastitude ondulée du désert et les chapelets d'oasis, El-Kantara, Biskra, Laghouat, où le palmier apparaît en énormes bouquets, puis, plus loin, les oasis pareilles du Sud de la Tunisie, sont peuplés d'artistes habitués et ont leurs clients attitrés comme certaines localités des bords de l'Oise ou de la forêt de Fontainebleau. Les uns copient avec la précision moderne les dunes, les sables, la rocaille ingrate, les villages misérables et terreux, les lauriers roses des torrents, les mille accidents de la nature méridionale; les autres peignent les mœurs arabes en ce qu'elles ont de plus simple et de plus familier. Cette école ne vise qu'à l'exactitude, et n'a, à vrai dire, aucune tendance idéaliste ou philosophique. Pour elle, le Maghreb est la continuation de la Provence, avec l'appoint d'un peu de singularité.

L'Égypte est un angle privilégié des côtes d'Orient; l'atmosphère y a des qualités spéciales qui donnent à la lumière une splendeur et aux contrastes des couleurs une force extrême. Jadis, Belly aima l'Égypte et la vit avec finesse; Fromentin peignit l'eau du Nil; Baudry rapporta du Caire des *fellahines* charmantes dans leur chemisette bleue. M. Gérôme y recueillit de scrupuleux documents sur l'architecture arabe, sur le fleuve miraculeux et sur les thébaïdes environnantes; puis, par un étrange revirement, il choisit, pour motif de tableaux de nudités, l'ancien thème des bains turcs sans avoir jamais pénétré dans des établissements de ce genre pendant les heures réservées aux femmes. Cependant, un artiste trop peu connu,

dont l'art est parent de l'art de Fromentin, M. Berchère, aima la terre d'Égypte et y réalisa, avec un pur accent de vérité, autre chose que des esquisses banales.

L'Arabie est encore, à cette heure, hermétiquement fermée à toute mission savante et à toute promenade artistique. Nous avons dit que jusqu'ici la Palestine n'avait suggéré que des manières d'illustrations des livres saints. Le Caire a, d'un autre côté, fait tort aux villes syriennes, à Damas, à Tripoli, à Hama, à Antioche; et l'Asie Mineure n'est connue des touristes que par quelques points voisins de la côte, par les ports cosmopolites tels que Smyrne, ou par les dépendances de Constantinople telles que Brousse. Constantinople même, sauf des exceptions comme Fabius Brest, n'est plus un terrain d'observation féconde, depuis que le Bosphore est ouvert aux gens sans armes. Enfin, la Grèce n'a pas encore trouvé ses peintres; elle a nourri des générations de savants et d'archéologues; elle n'a pas eu sa pléïade d'artistes; l'Attique et la Thessalie sont presque vierges, et le cours de l'Ilissus n'a tenté aucune curiosité alors que le Tibre et l'Anio étaient remontés jusqu'à leur source par un long monôme de paysagistes.

Pour les pays difficiles et dont le climat est malsain, la photographie est restée le document par excellence. Le monde entier aura bientôt été photographié; de Norwège ou de Tahiti, de la Mecque ou de Samarcande, de Tombouctou ou d'Athènes, il existe un immense répertoire d'images irréfragables... *Solem quis dicere falsum audeat?* C'est justement en regardant les photographies de l'Orient accessible qu'on fait un retour mélancolique sur la mièvrerie de la petite école contemporaine. Elle ne fait guère que colorer ce qui se peint sur la rétine, avec une perfection analogue à celle de l'objectif. Elle ne dépasse pas la vérité subjective.

Ainsi, l'art qui se fonde sur l'exotisme est en raison directe des préoccupations innées que l'artiste emporte avec lui. La foi et l'enthousiasme peuvent seuls transfigurer le spectacle de la nature étrangère, de même qu'une pointe de tendresse est nécessaire à la peinture de la nature voisine et familière. Or, l'Orient n'est assimilable à nos races ni par son idéal ni par sa philosophie. Les voyages d'Orient élargissent les idées; ils ne sauraient faire naître chez personne une idée véritablement nouvelle, car les symboles sont trop différents.

La peinture orientaliste n'a donc qu'une raison d'être : c'est de montrer, à leur paroxysme, certaines beautés des phénomènes

naturels : la pureté du ciel, le charme des eaux courantes, les vertus des couleurs, que sais-je? On remarquera que les meilleurs artistes orientalistes sont ceux qui n'ont pas exagéré l'exotisme dans leurs toiles et ne se sont pas départis de la sobriété indispensable aux œuvres d'art. Mais une palette fine et une main sensible trouvent partout matière à s'employer. Le but est restreint; beaucoup d'artistes essaieront encore de l'atteindre. C'est pour cela qu'il nous a paru opportun de présenter ces observations dont la conclusion est plutôt négative et déconcertante.

A. RENAN.



L'EXPOSITION D'ART MUSULMAN

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)



Les Maures ont recherché les reflets métalliques pour une série de leurs productions exécutées à Malaga et à Manissès principalement, et aussi dans les Baléares ; ils ont tout traduit dans cette tonalité brillante, tandis que les siculo-arabes ont plutôt recherché l'ornementation en camaïeu ; mais, ce qu'il est intéressant de constater, c'est un même esprit décoratif, qu'il soit traduit en bleu chez les siculo-arabes, qui n'ont pas négligé cependant les reflets métalliques, ou bien en brun et en jaune et rouge chez les Berbères. Les deux vases de M. Bacri nous en fournissent des exemples.

Si nous quittons la partie occidentale du monde musulman, c'est-à-dire le point où l'influence persane n'a pas été aussi sensible, ou du moins ne l'a

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. X, p. 490.

été que dans ses procédés de technique, pour remonter à Samarkande, nous nous trouvons près d'une inspiration chinoise qui va nous donner une ornementation plus capricieuse, moins régulière, sans combinaisons géométriques apparentes (tel le pendentif évidé en faïence bleue, de M. le vicomte de Vogüé) et plus largement décorative (fragments dans les collections de MM. Vever et Paul Nadar). Nous sommes en face d'un principe destiné à l'embellissement des *pichstak* (portique des mosquées, des médersahs), c'est-à-dire à surfaces, autre, par conséquent, que celui que nous avons vu chez les Maures d'Espagne et dont nous pouvons faire ressortir la différence en mettant, en face du pendentif si profondément fouillé appartenant à M. le vicomte de Vogüé, les grands vases de M. Stanislas Baron et sa margelle de puits aux arabesques découpés sur fond légèrement champlevé. Ces pièces remarquables, uniques, vernissées en vert, sont de la fabrique de Palma de Majorque (XIVe siècle).

Ainsi, aux deux extrémités du monde musulman, même principe, même technique, mais application différente.

Un genre de céramique qui n'a pas encore été employé chez nous, qui est peu connu et qui est encore en usage au Maroc, la mosaïque de faïence, se retrouve dans le Turkestan, en Perse, en Égypte, en Espagne, où il a donné de merveilleux effets; il n'est aussi représenté que par quelques fragments, dont l'un vient du tombeau de Timour-Leng (collections Vever et Paul Nadar), deux plaques appartenant à Mme Olivier de Lalande et un spécimen, le plus rare que nous connaissions : une inscription composée de vingt-quatre carreaux en beaux caractères mahgrébins, émaillés en noir et enchâssés dans des carreaux dont l'émail sous engobe a été délicatement champlevé[1]. C'est un procédé qui donne la preuve du degré de perfection que les artistes mahgrébins avaient atteint dès le XVIe siècle. Cette inscription, qui appartient à M. Hélouis, était placée sur la porte d'entrée de la Médersah de Fez fondée par le sultan mérinide Abou-Iman-Farès-ben-Aboul-Hassan-Ali-ben-Abou-Saïd. Il ne faudrait pas non plus, oublier les deux plaques de mosaïque de la collection de Mme de Lalande : des rinceaux un peu rudimentaires à tige d'enroulement dorée par application, sans cuisson. C'est d'un art précieux (XVIIe siècle) qui se rapproche de la mosaïque classique, mais qui ne peut avoir d'utilité vraiment décorative que sur des surfaces restreintes.

Il est regrettable qu'on n'ait pu se procurer des fragments de

1. Voir la reproduction en tête du précédent article.

mosaïque de Sidi Bou-Médine ou de Tlemcen. Les belles aquarelles de Duthoit, qui appartiennent aux *Monuments historiques*, en donnent une vision qu'il eût été bon d'appuyer par des spécimens. Mais la fatalité semble avoir voulu peser sur cette forme d'art. Les portes de Tlemcen, qui en étaient le plus bel exemple, ont disparu les unes après les autres. Le génie militaire en a démoli six ou huit, les contributions aux expositions ont amené la destruction de deux autres portes, et finalement une municipalité, comme il s'en trouve beaucoup en Algérie, a, paraît-il, autorisé des travaux qui ont entraîné la chute de la dernière qui était adossée à un mur dans le Musée. Le décor polygonal polychrôme qui les ornait était d'une pureté et d'un éclat dont on peut se rendre compte au Musée d'Alger et au Musée de Sèvres, où il existe deux morceaux d'une superficie d'un mètre carré environ. Quelques fragments de cet art sont placés dans le vestiaire du Musée de Cluny. Voilà tout ce qui subsiste des douze grandes portes qui entouraient Tlemcen lorsque nous prîmes possession de cette ville. Il ne nous reste plus que celle de Bou-Médine.

Les céramistes musulmans ont donc employé deux formules qui les distinguent : les reflets métalliques et la mosaïque. Elles leur appartiennent en propre. Il n'en est donc que plus intéressant de voir si leurs productions, dans un genre — celui de la faïence décorée en couleur — où les artistes de la Renaissance et leurs successeurs excellèrent, ont la même valeur technique et le même sentiment décoratif que les œuvres de nos pays.

La polychromie a succédé aux reflets métalliques, et les faïences de Damas, plus tard celles de Rhodes, ont obtenu la préférence sur le marché européen. Il s'agit ici de questions d'art, mais n'oublions pas que ce qui est devenu question d'art pour nous était affaire de production vénale pour les contemporains de ces créations. C'est le temps qui, d'un objet usager, d'un meuble ou d'un ustensile, a fait une œuvre d'art. Il faut donc s'inquiéter de la valeur et de l'importance qu'avait atteintes la fabrication hispano-moresque avant qu'elle perdît de sa qualité, ce qui devait être la conséquence fatale, inéluctable, des défaites successives des Maures, de leur bannissement et des vexations qu'eurent à subir ceux qui n'avaient pu quitter l'Espagne. La dernière épreuve, l'expulsion définitive, est de 1609; mesure funeste dont l'Espagne paye encore les désastreuses conséquences comparables à celles qu'eût pour la France la révocation de l'Édit de Nantes. C'était la fin de la céramique hispano-moresque, qui agonisait depuis l'ère des persécutions.

L'apparition de la polychrômie syrienne coïncide justement avec l'ère de décadence des reflets métalliques hispano-moresques, et au fur et à mesure que ceux-ci perdent du terrain, celle-là voit croître son prestige. L'atelier de Damas fut le premier en date, l'atelier de Rhodes suivit le mouvement. Les œuvres qu'ils ont produites sont,



PLAT EN FAÏENCE DE DAMAS (XVIIe SIÈCLE).

(Collection de M. Hakky-Bey.)

au premier aspect, presque identiques, mais un peu d'attention permet d'en saisir les différences. La collection de M. Hakky-Bey permet facilement d'établir la comparaison sur des pièces de même époque et de décor similaire. L'assiette de Damas que nous reproduisons ici est très supérieure à celle de Lindos (Rhodes) qui lui fait pendant.

Les deux ateliers ont eu les mêmes maîtres, les Persans; mais les couleurs de Damas sont plus franches, elles ont un léger relief, le dessin plus ferme en est aussi plus délicat, et, détail caractéristique,

le trait qui châtironne les feuilles est barbelé avec un soin que n'offre jamais la faïence de Lindos. Les spires enroulés ou flots alternés sur le marlis, empruntés au décor chinois, font plusieurs tours, tandis que sur les assiettes de Rhodes ils sont très rudimentaires. L'émail est plus transparent, moins épais, dans les Damas, la terre plus fine.

D'autres pièces de la collection Hakky-Bey complètent l'exposition de la faïence musulmane. C'est d'abord le grand bol et la gourde aux compartiments palmiformes, remplis d'œillets, posés sur un semis de fleurettes formant fond et dont les tiges capricieusement s'enroulent et se déroulent; puis deux pots à boire du xvi[e] siècle avec anses rectilignes, dont l'un représente des antilopes, des lièvres, des tigres ou des guépars qui courent sur la panse, dont le fond est d'un beau vert. Ces pots ornés d'animaux étaient destinés aux repas de chasse. Les Persans, à l'imitation des populations nomades voisines, n'hésitaient pas à transporter leur vaisselle aux endroits marqués pour les haltes, et dans des coffres spécialement destinés à cet usage. Les Kirghis ont, pendus à l'arçon de leur selle, des boîtes en cuir ou en osier qui ont l'apparence de coiffure ou mieux de casques ronds et qui sont destinées à recevoir des bols pour boire. La collection de M. Édouard Blanc et celle de M. Paul Nadar en donnent de curieux exemplaires.

Nous n'avons pas parlé des dorures appliquées à froid sur les vases de Lindos. Un superbe pot à boire de M. Ch. Tillot nous en montre un spécimen presque unique. M. Hakky-Bey possède aussi des plaques de revêtement de Damas et de Constantinople. L'une de ces dernières provient de la bibliothèque de Sainte-Sophie. A signaler encore parmi plusieurs numéros de M[me] Olivier de Lalande, une plaque de faïence découpée, en vue d'orner un encorbellement dans la mosquée du sultan Ahmed.

Les faïences de Damas ont un grand air de parenté avec celles de Constantinople; la confusion est facile et fréquente; et les fabriques de Constantinople étant de création postérieure, il n'est pas douteux qu'elles procèdent directement de celles de Damas. Les petites pièces de Kutayeh ont un caractère plus spécial. L'exposition n'en a que quelques spécimens, mais d'excellente qualité: un vase à anse et une petite soucoupe (collection Hakky-Bey), ces pièces sont marquées; deux aspersoirs, d'un décor très fin, à M. Leroux; deux tasses, à M. A. Blanchet.

Intéressants sont les œufs de suspension de lustre, *béida*, de la fabrique de Sivas, ville voisine de la mer Noire, assez peu connue comme centre céramique. Sivas est classée géographiquement et politique-

ment comme pays musulman, mais elle est habitée par des Arméniens chrétiens, et beaucoup de ces œufs portent l'emblème de la croix. Du reste, dans les églises presque aussi bien que dans les mosquées, les lustres sont suspendus par des œufs de ce genre, munis à leurs extrémités de crochets qui permettent de les agrafer les uns au-dessous des autres. Le bel œuf de suspension émaillé vert qui appartient à M. Albert Aublet est de fabrication persane.

Pour finir cette revue de la céramique de cette partie de l'Islam, signalons la bouteille en terre à émail brun doré à froid, de fabrique presque moderne, à Mme Charles Simon.

Nous sommes toujours ramenés à la Perse, berceau de la céramique musulmane, soit par ses fabriques sédentaires d'Ispahan, soit par ses ateliers nomades qui portèrent leur industrie jusqu'à l'Océan et peut-être même jusque dans nos pays?

La fabrication orientale s'est toujours maintenue en Perse, aussi bien pour ses reflets métalliques que pour sa polychromie, jusqu'à la fin du siècle dernier; aujourd'hui il n'y a plus que les ateliers de contrefaçon, dont l'habileté des ouvriers pourrait être employée à un meilleur usage, tant dans l'intérêt de l'écoulement des produits que dans celui de nos collections. Il existe cependant en Perse des poteries pour l'usage courant qui donnent des produits d'une certaine qualité, mais le degré de cuisson en est si variable qu'aucune pièce n'est semblable; à côté de vases qui semblent avoir été séchés au soleil pour toute cuisson, se rencontrent des objets d'un beau bleu persan et d'un rouge flammé qui ont presque l'apparence de grès, d'une forme d'inspiration chinoise. Il y a quelques numéros de la collection de M. Doisy, qu'il serait intéressant d'étudier à ce sujet. Nous relevons tous ces produits pour bien faire ressortir les influences qui ont impressionné les céramistes de l'Asie occidentale. L'influence mongole et chinoise est très sensible dans le Turkestan, nous l'avons déjà constatée dans le chapitre sur les miniatures, et à propos des décorations des mosquées de Samarkande. Nous retrouverions cette influence si la place ne nous manquait pour parler des pierres gravées de la belle collection de M. Édouard Blanc. M. Vever a rapporté, avec quelle peine! des poteries communes de Bokkara; déjà M. Éd. Blanc avait prêté un fourneau de kalian. Ces bols et ces assiettes de M. Vever ont un décor intéressant, elles montrent par leurs combinaisons ornementales un sentiment très simple, mais bien juste; les alternances de tons juxtaposés rappellent les godrons que nous voyons sur les kounganes (théières) de cette contrée. Il y a dans cette fabrication,

qui n'a pas été perfectionnée, une marque importante à signaler, parce qu'elle nous ramène à la céramique méditerranéenne en nous donnant une indication précieuse à enregistrer sur la marche des ateliers nomades. Les pièces de Bokkara portent encore sur leur avers, c'est-à-dire à l'intérieur, sur la partie décorée, la trace des pernettes ou pieds de coqs, suivant la désignation de Picolpasso, c'est-à-dire du petit trépied qui sert à supporter les pièces pendant la cuisson. Cette trace ne se trouve que sur les pièces inférieures persanes, elle n'existe pas sur les faïences de Damas, de Lindos, de Constantinople, mais elles ont été maintenues en Égypte, en Tunisie, en Espagne, dans tout le Maghreb et sur les premières faïences italiennes, vraisemblablement dues à des Maures. Ce procédé, qui est l'indice d'une fabrication imparfaite, a dû être amené par les ouvriers persans, appelés tantôt sur un point, tantôt sur un autre point. Ils apportaient leur fabrication que modifiaient le temps et le goût des pays; la combinaison décoratrice changeait, mais la technique ne variait pas. Tous les carreaux tunisiens et les autres pièces à fond creux portent encore cette marque des trois points, elle sert à distinguer certaines pièces douteuses. Cette marque se trouve sur les carreaux que M. Woog a exposés et qui composent douze grands panneaux du genre de ceux que M. René de La Blanchère a fait placer dans la salle du Harem, au Musée du Bardo. Ils ne sont pas d'une époque bien reculée, leur sentiment décoratif est encore cependant assez beau.

Nous avons omis intentionnellement de parler des carreaux de revêtement hispano-moresques en relief. C'est un procédé qui a pu dériver de la mosaïque, car les premiers essais reproduisent les combinaisons géométriques de la mosaïque de faïence, mais qui n'a été employé qu'à partir du XVIe siècle. Il a eu pour inconvénient de remplacer la liberté de l'interprétation par un moulage dont le côté mécanique n'était pas propre à relever le niveau d'un art dont la décadence était proche.

Signalons les prêts faits par MM. Bloche, Jules Maciet, Mouley, Malherbe, Clément, Varadé : plats de Rhodes, carreaux de Damas, de Constantinople, de Perse; la collection de poteries tunisiennes de Mme Pauline Savari; les plats du Maghreb de Mme Rates et de M. Quasnika, les carreaux hispano-moresques (Azulejos) de M. Georges Martin et la suite de vases et plats kabyles du Ministère des Colonies. Tous ces monuments viennent apporter leur note, ils servent de trait d'union et aident à suivre le courant d'un art brillant entre tous,

véritable miroir de l'esprit artistique de peuples chez qui la rapidité de l'exécution et la durée de la production, ont permis de fixer le sentiment esthétique sans hésitation, sans traces de *repentirs*.

Le verre est un des arts que les musulmans d'Égypte ont pratiqué



PANNEAU ÉGYPTIEN EN BOIS SCULPTÉ (XIVe SIÈCLE).

(Collection de M. Mouley.)

avec le plus de succès. Ils ont perfectionné les admirables productions de la grande civilisation égyptienne sous l'influence de ce zèle iconoclaste, si puissant dans cette partie de l'Islam, qui amena, dans le sentiment décoratif, la révolution radicale que l'on sait. Il en résulta une technique plus sévère, dont les lampes de mosquée fournissent la preuve. Elles furent le prétexte d'une étude des formes

réduites à de simples combinaisons géométriques, plutôt abstraites, sans inspiration connue, sans imitation de la nature et d'une ornementation épigraphique qui enserrait le croyant et le retenait par les liens spirituels d'une formule concrète dictée par la suite ininterrompue de lettres, dont les ligatures, s'enchevêtrant capricieusement, emprisonnaient l'esprit en le charmant et l'entouraient d'un cercle tout flamboyant des mots : Allah et Mohammed. C'était là le caractère de cette verrerie votive, spéciale à l'Égypte islamique, sans précédent dans l'histoire des arts, dont les trois lampes de M. Charles Mannheim nous donnent des exemples auxquels nous sommes, hélas! peu accoutumés, puisque tous nos musées réunis n'en possèdent pas un plus grand nombre.

Ces lampes aux lettres délicatement allongées, si largement décoratives avec leur bel émail, châtironnées d'un fin trait d'or, aux *renouk* (couleurs) d'un blasonnement simple et parlant, ont tenté plus d'un imitateur. Les Vénitiens, les premiers, dès le xve siècle, essayèrent de s'approprier leur fabrication, ils voulurent en fournir l'Orient et ils ne manquèrent pas, plus audacieux que nos industriels modernes, d'attirer chez eux des verriers égyptiens. Nombre de pièces faites à Venise l'ont été par des artistes venus de cet Orient qui fut, dans une certaine mesure, l'éducateur de la Renaissance italienne.

Elles sont très belles les lampes (xive siècle) que M. Ch. Mannheim a prêtées, d'une transparence douce, d'un éclat net dans l'émail des lettres qui semblent entourer leur col d'une floraison rythmique, dont le sens hiératique nous échappe, mais qui ne laisse pas de nous séduire par l'entrelacement et la pureté des caractères ; un symbole n'eût été qu'une vision qui, éloignée du regard, ne laissait qu'une rêverie, mais un verset du Coran gravait dans l'esprit plein de religiosité et dans la mémoire pittoresque du musulman la parole et la pensée du prophète.

Les lampes de mosquée ne remontent pas au delà du règne de Kalaoun, c'est-à-dire à la fin du xiiie siècle; elles prirent le nom du sultan mamelouk, lampes de Kalaoun, *kandyl Kalaouny*, et la vogue en fut grande. C'est une étape de l'histoire du verre. Plus tard, le secret de la fabrication s'en perdit-il, les verriers avaient-ils émigré à Venise, ou la concurrence de la république des doges ruina-t-elle l'industrie. Nous l'ignorons. Toujours est-il que le xve siècle remplaça les *kandyl Kalaouny* par des figurations sur des bas-reliefs de pierre, de marbre, de bois, ou sur des plaques de faïence, et l'on ne vit plus

briller autour du verre transparent la formule : « Allah est la lumière des cieux et de la terre, cette lumière ressemble à une flamme placée dans un cristal pareil à une étoile brillante. »

Si ces lampes sont conçues suivant les préceptes iconoclastes, d'autres pièces de verre, également votives, apportent des exemples qui n'étaient peut-être pas des exceptions, car il faut compter sur le zèle sunnite qui a pu en détruire ; mais là le travail, en ce qui concerne la représentation de l'être animé, présente une imperfection qui est la preuve d'un manque de pratique dans ce genre. Telle la petite gourde de M. Hakky-Bey, dont le *renk* ou blason, reproduit ici en cul-de-lampe, représente un gerfaut de sable, chaperonné. Sur les côtés de cette gourde qui dessinent le cintre de la panse, on voit une figuration de mosquée avec un personnage à la place du muezzin, probablement le sultan donateur, et une seconde figuration de mosquée avec une lampe votive. En exergue autour du *renk*, une inscription, où le nom du sultan est effacé : « Gloire à notre maître le sultan, le roi savant et juste qui combat les infidèles, l'observateur du jeûne, le défenseur des portes de la patrie. » Faut-il attribuer à la main d'un sunnite l'effacement des traits du personnage et l'enlèvement du nom du sultan? Ce précieux monument doit être de l'époque du sultan baharite Barkouk (1368-1399), que son origine circassienne devait rendre moins hostile à la représentation de la figure. Les armoiries portent un gerfaut.

L'art de la verrerie avait surtout servi à des objets d'un caractère utilitaire qui nous montre non seulement l'industrie des musulmans, mais encore leur esprit d'administration. C'est un jour nouveau sur une organisation qui nous semble si arriérée à travers l'éloignement des époques et des pays. Les musulmans — peut-être le devaient-ils à leurs relations avec la Chine —, eurent l'idée de fabriquer en verre des poids, monnaies et aussi des marques pour désigner à la fois la contenance et le contenu des récipients. Les couleurs étaient variées. L'usage s'en est encore maintenu dans l'Extrême-Orient, chez les Laotiens par exemple. M. Hakky-Bey a prêté de nombreux spécimens remontant à la dynastie des Fatimites (x^e^, xie, xiie siècles). Mais c'est là un art tout spécial que nous pouvons ranger dans la verroterie et qui est semblable aux fragments trouvés par le Dr Fouquet et qu'il a donnés au Louvre. Ce sont des verres d'une teinte uniformément foncée ou colorés de filets dans la masse ou détachés. C'est le même travail qui sert encore aujourd'hui pour faire les bracelets de bras ou de jambes, les amulettes à la main de Fathma, grains de grenade, perles

multicolores, et à reflets d'or, imitation d'ambre, de turquoise, de grenat. C'est la fabrication de l'antique Égypte qui n'a pas cessé et qui continue encore, malgré la Venise de la Renaissance et l'Italie et l'Allemagne contemporaines, qui inondent de leurs verroteries les marchés d'Orient.

Les Persans ont eu aussi une verrerie assez belle, mais elle n'est représentée que par quelques pièces communes appartenant à M. Doisy, communes par l'usage auquel elles sont destinées et non par leur fabrication, qui est très belle; ces pièces sont d'une extrême légèreté. Leur forme en poire était employée dans les anciennes verreries de l'Ile-de-France, aux environs de Beauvais. Cependant l'art de la verrerie n'a pas égalé en Perse la belle fabrication égyptienne des XIIIe et XIVe siècles. C'est à cette époque qu'il faut attribuer le verre dit des sept prêtres, qui est au Musée de Douai, et le Hanap de Chartres.

Le projet des organisateurs de l'exposition d'art musulman avait été de montrer au public des moulages de sculptures d'un archaïsme certain. On avait songé au *Mimbar* de la grande mosquée de Kérouan, mais les difficultés qui se présentèrent successivement firent abandonner cette idée. Nous ne pouvons donc commencer notre courte étude du bois qu'à l'époque même où il fut d'usage de donner une figuration de lampe votive, c'est-à-dire au XIVe siècle.

Le panneau de bois sculpté, de la collection de M. Mouley, qui accompagne notre article, représente une lampe votive et deux flambeaux sous un arc soutenu par quatre colonnes. Le sujet — c'est bien là un véritable sujet, mais un sujet d'iconoclaste —, est entouré d'un encadrement ornemanisé. Il devait être placé contre le mur, au haut d'un *mimbar* ou chaire. Le travail en est ferme, délicat et souple dans l'encadrement, dur et presque inexpérimenté dans la représentation de l'arc, des colonnes et de la lampe. Mais cette partie devait être peinte et dorée, peut-être même recouverte de pâte; l'imperfection du travail peut s'expliquer ainsi. C'est le même style que celui des bois sculptés qui proviennent de la mosquée d'El Mordany (XIVe siècle) et qui sont au Musée du Caire. L'enroulement fleuri des tiges, le prolongement lancéolé des feuilles, la délicatesse et l'élasticité des spires, donnent à l'ornementation un caractère vivant malgré l'étrangeté de la composition d'un décor de convention. La coupure du bois est nette et profonde, elle détache bien l'ornement dont le modelé est à peine sensible.

Les deux portes, de la même collection, au décor dodécagonal sur plan carré, sont très remarquables. Elles paraissent être de la fin du xve siècle; c'est un travail copte. Du reste, l'une de ces portes a au centre de sa bande inférieure l'emblème chrétien. La rosette et les douze caissons hexagonaux sont ornés de délicates et fines sculptures florescentes, en cèdre dans l'une, en ivoire dans l'autre. Cette dernière a ses deux figures principales dodécagonales raccordées par un octogone.



FLAMBEAU EN CUIVRE INCRUSTÉ (XVe SIÈCLE).

(Collection de M. Garnier-Heldevier.)

D'autres fragments qui appartiennent à M. Mouley présentent les mêmes combinaisons décoratives, mais ils sont plus anciens et la sculpture des applications d'ivoire est moins fouillée. L'un de ces fragments a perdu le bois de la porte sur lequel il avait été placé; aussi le mode d'assemblage des différentes pièces, véritable travail de mosaïque, peut-il être étudié dans le détail et avec fruit. A la face postérieure de chaque pièce de bois, l'ouvrier a réservé une étroite baguette carrée qui servait à saisir le bois pour le faire glisser à la place qu'il devait occuper et à l'y maintenir.

Les ouvriers d'art et les architectes peu familiarisés avec la

technique des peuples musulmans ont pu voir à l'Exposition comment s'édifiaient les coupoles dites *à stalactites*. M. le chevalier de Stuers, ministre des Pays-Bas, a prêté trois coupoles provenant d'une maison des environs de Séville et datant du xv[e] siècle; deux de ces coupoles ont été montées pour être vues d'en bas, la troisième a été mise à terre et démontée en deux parties, l'une montrant la face intérieure, l'autre la face extérieure qui devait être noyée dans une maçonnerie. La combinaison employée par les ouvriers maures est très simple : la coupole divisée en un nombre infini de sections hémisphériques en creux se retrouve extérieurement reproduite en relief. C'est littéralement un travail de repoussé. La coupole est faite d'un grand nombre de morceaux de bois qui ont à une de leurs extrémités une partie concave, fragment d'hémisphère, et dont l'autre bout est convexe. C'est à l'ouvrier de savoir repousser chaque pièce de bois suivant la courbe de la voûte pour obtenir le réseau de demi-circonférences inscrit dans le cercle de la coupole.

Le travail du bois chez les Maures était moins précieux que chez les Égyptiens, le bois étant plus commun en Espagne et dans tout le Maghreb. Le panneau du xv[e] siècle qui appartient à M. Stanislas Baron témoigne que la menuiserie y était aussi plus répandue. Le décor polygonal dérivé de trigone est travaillé en plein bois; ce n'est plus le travail de bijouterie que montrent les moucharebiehs égyptiens et les portes dont nous venons de parler. Les beaux coffres de M. Ed. Bal, qui ont appartenu à Balzac, ont été exécutés pour Montézuma par des ouvriers de Grenade; ils ont été établis largement en plein bois.

MM. Édouard Garnier, Saladin et Georges Martin ont prêté des marques en bois qui servent à décorer les pains pour certaines fêtes religieuses. Les plus belles pièces viennent du Maghreb, celles qui sont fabriquées par les Coptes n'ont pas le même caractère. Ces marques sont encore en usage dans l'Afrique du Nord. L'ornementation semble être gothique. Elle n'a pas varié depuis huit siècles vraisemblablement.

La marque qui appartient à M. G. Martin et qui paraît une œuvre du moyen âge est signée par l'ouvrier Ahmed, qui l'a faite en l'an 1204 de l'Hégire (1789.) Ces monuments présentent donc une indication d'école précieuse à enregistrer.

L'Exposition possède encore de curieux spécimens du travail du bois : les gargoulettes en bois et le pupitre à Coran laqués rouge que

M. Hugonnet a rapportés de la Mecque, mais qui sont d'un travail indien, le beau pupitre à Coran de M. Hélouis, daté de 998 (1589) et celui du Ferghana, de la collection de M. Édouard Blanc.

Ce dernier est d'un grand intérêt; c'est un travail analogue à celui des Kabyles, mais plus compliqué. Le pupitre est découpé dans un même morceau de bois sans aucun ajustement. Les Kabyles séparent une planche dans son épaisseur jusqu'à son milieu; ils dégagent ensuite les charnières; il n'y a là qu'une feuille, tandis que dans le Ferghana l'ouvrier découpe le morceau de bois en une dizaine de parties dans tous les sens et forme ainsi une suite de pupitres. Tout un mobilier construit selon ce procédé a été trouvé en Norvège dans un tombeau qui remonterait au ve siècle de notre ère. Faut-il y voir les restes d'une émigration de peuplade asiatique?

On voit combien il est intéressant de suivre les traces de ce genre de travail que nous connaissions déjà par les Kabyles.

Il ne faut pas quitter le bois sans mentionner les jouets qu'expose M. Paul Nadar, et qu'il a rapportés de Namangan dans le Ferghana, et sans signaler les porte-turbans de style turc auquel nous donnons le nom de rococo.

La sculpture des musulmans, éloignée de l'étude de la figure et des êtres animés, n'a pas recherché l'arrondi et la courbe des formes humaines; ses procédés sont simples: un évidement du fond et une superposition des plans sans courbe ou ornement pour les relier. Le porte-turban, qui appartient à Mme Gustave Jacquet, est un précieux document pour l'histoire du rococo, avec ses chicorées décoratives empruntées à quelque ornement chinois. M. Albert Aublet a envoyé deux de ces petits meubles vraiment intéressants.

Les collections de cuivres présentent de nombreux monuments qui nous permettent de suivre le passage d'une civilisation à une autre, et nous fournissent de précieux enseignements sur les influences extérieures, comme celles qui, venues de la Chine ou de l'Inde, ont pénétré l'art musulman et s'y sont confondues. La suite des Kounganes (théières) à MM. Édouard Blanc, Vever, Masson et Doisy, précise la marche d'une forme et d'un décor, qui d'inspiration chinoise arrive à un sentiment purement persan; le losange chinois disparaît sous la palme persane; le godron du Cachemire importé par le Turkestan n'est plus que figuré par un ornement sur la panse de l'aiguière persane.

Les applications d'émaux donnent à ces objets une ornementation d'une grande richesse; empruntées à la Chine par les Persans, elles semblent originaires de la Perse; elles n'ont rien conservé de leur caractère primitif. Mme Olivier de Lalande et M. Ch. Tillot en ont deux beaux spécimens malheureusement incomplets.

M. Leroux, l'amateur de goût bien connu, a une série de cuivres très curieux qui constitue à elle seule un chapitre de l'histoire de l'art. M. Leroux n'a pas prêté moins de soixante pièces, toutes remarquables. Nous citerons un coffret persan et une écritoire avec les armes de Kalaoun. Mme Gustave Jacquet a un petit brûle-parfums en forme de coupole, élégant et d'une exquise beauté. M. Édouard Blanc, le savant explorateur dont le goût est si fin, a envoyé un autre brûle-parfums (ou porte-braises) d'un caractère bien différent et non moins curieux. Ce monument sous forme de faucon chaperonné rappelle les colombes eucharistiques.

Les beaux flambeaux de mosquée, les plateaux et les porte-plateaux de MM. Gustave Dreyfus, Camille Rogier, Hakky-Bey, Dusseigneur, Masson, Ajasson de Grandsagne et Hélouis, complètent la série de cet art que les Vénitiens se sont appropriés, mais qui fut au début pratiqué à Venise par des artistes venus d'Orient. Nous donnons la gravure du beau flambeau qui appartient à M. Garnier Heldevier. Il est au blason du sultan El Moneyyed (1412-1421).

La ceinture de porteur d'eau à M. Gérôme a servi au grand artiste pour sa statue du *Gladiateur;* elle méritait doublement d'être signalée.

Il est regrettable que l'on n'ait pu réunir ces pièces persanes, aquamaniles ou autres, qui ont été imitées par la fabrique de Dinant. Quelques pièces en fer incrusté d'argent doivent aussi attirer l'attention ; ce sont un bol de M. Camille Rogier et un flambeau de M. Hakky-Bey.

Les armes sont représentées à l'exposition par des pièces remarquables bien difficiles à analyser, sans la représentation figurée. M. Gustave Jacquet et M. Badin ont apporté de beaux casques persans, garnis de velours rouge et de cuivres ajourés et dorés. M. Van den Bosche, des fusils circassiens, richement ornés, et un beau casque du XIIIe siècle qui rappelle celui de M. Gérôme. Ce dernier est une véritable merveille. Les grandes lettres d'argent d'une largeur décorative sans égale, sont placées sur le timbre dont la forme rappelle la coupole, qui semble bien être le fond de tout décor musulman. La

palme persane elle-même n'est-elle pas la silhouette de la coupole? M. Gérôme a prêté deux autres casques sarrasins avec des inscriptions d'or et d'argent, qui sont bien remarquables; mais aucun



TAPIS PERSAN DU XVe SIÈCLE.

(Collection de M. Hakky-Bey.)

n'approche de celui dont nous donnons plus haut la gravure, qui est une pièce unique par la beauté et la grandeur de la forme générale, et le sentiment décoratif de l'inscription.

Tous ces casques ainsi que ceux de M. Dusseigneur, portent la

marque de l'Arsenal de Saint-Irène de Constantinople, ainsi qu'un frontal de cheval à M. Gustave Jacquet. M. Gérôme a prêté un chanfrein de cheval garni de pierres de couleur, et qui est repoussé avec une science de dessin qui lui donne l'apparence d'une pièce d'anatomie.

Nous retrouvons encore M. Édouard Blanc avec les armes qu'il a rapportées de son voyage d'exploration au Pamir et au Turkestan, quelques-unes aussi provenant de l'Algérie et de la Tunisie, cottes de mailles, casques, cuirasses, fusils, couteaux circassiens, épées touaregs avec l'emblème de la Croix, etc.

M. Ch. Tillot a de belles pièces d'armures persanes, ainsi que M. Henri Chevalier et M. Clément. M. Ch. Manheim a prêté de précieuses armes. Les épées sont aussi en grand nombre; deux d'entre elles sont à signaler, le sabre indo-musulman et le yatagan de M. Badin. La belle armure indo-musulmane de M. Léon Clery a été très admirée. Une mention spéciale doit être faite pour la magnifique collection de couteaux, poignards, tromblons (dont le tromblon d'Ali Tabellini, pacha de Janina) qui appartient au peintre romantique Camille Rogier.

La collection des tapis n'a pas été moins remarquable. Depuis la vente Goupil on n'avait pas vu un aussi bel assemblage de tapis persans. M. le baron Edmond de Rothschild avait bien voulu laisser sortir de chez lui deux tapis persans soie et argent du XIV[e] siècle, deux monuments de toute beauté qui ont fait l'admiration de tous. MM. Ch. Tillot, Stanislas Baron, Jules Maciet, le généreux donateur, ont prêté des pièces du plus haut intérêt. Le tapis de M. Maciet est d'une inspiration chinoise bien caractérisée. Parmi ceux de M. Stanislas Baron, il en est un qui tenait tout le fond d'une salle et qui la décorait avec ces tons doux et harmonieux des beaux tapis du XV[e] siècle. Les médaillons, remplis par des scènes de chasse, sont délicatement dessinés.

M. Hakky-Bey figure encore dans cette partie de l'Exposition avec plusieurs pièces très belles, entre autres un petit tapis de soie du XIII[e] siècle où l'inspiration chinoise se mêle à un souvenir sassanide, comme on le voit par la gravure ci-contre.

Avec la collection de M. Édouard Blanc, on pourrait reconstituer l'histoire du tapis dans le Turkestan. L'industrie de Bokkara est représentée par de nombreux spécimens. M. Masson a aussi une belle suite de tapis. A ces documents on peut joindre des bandes, exposées

par MM. Blanc, Paul Nadar et Masson, bandes d'étoffes qui servent à maintenir et à réunir les diverses parties de feutre couvrant la tente chez les Kirghises et les Turkomènes. Mme Pauline Savari a tiré de sa collection deux beaux étendards en drap (Turkestan, xve siècle).

Les étoffes de Damas sont représentées par de curieux spécimens; les drapeaux de M. Gérôme et celui de M. Chassériau suffiraient à nous donner une idée de la perfection atteinte dans cette fabrication, si nous n'avions déjà les fragments exposés par M. Hakky-Bey, qui expose aussi une soierie persane avec des sujets de chasse et un morceau de velours persan avec des animaux.

Les bijoux et les pièces de vitrines ne sont pas très nombreux. Les belles boîtes en ivoire de M. le baron Edmond de Rothschild ont attiré les regards des connaisseurs par la pureté et la souplesse de leur décor. Il y a surtout à signaler le coffret persan daté de 888. Mme Charles Simon et Mme H. Saladin ont donné de jolis bijoux tunisiens et algériens ainsi que M. Morel. C'est un art très intéressant à étudier, mais qui demanderait un plus grand nombre de spécimens. Mme Gustave Jacquet a pensé à rapporter de l'Inde musulmane un dé à coudre en os qui ressemble à une petite coupole et qui montre combien cette forme est dans l'œil de l'ouvrier, puisque nous la retrouvons sur le moindre décor.

Les costumes de M. Durance et de M. Doisy seraient bien intéressants à passer en revue, mais ce serait faire l'histoire du costume dans les pays musulmans et le sujet nous entraînerait trop loin.

Bien curieuse aussi serait l'étude des étoffes et des cuirs brodés, pantalons de guerre des Circassiens, etc., que MM. Édouard Blanc et Paul Nadar ont rapportés de leurs voyages dans l'Asie centrale. M. Vever a également rapporté des pièces de soieries de Bokkara et de Samarkande que nos artistes et nos industriels devraient connaître. Elles sont très précieuses pour l'histoire de l'art; les dispositions des couleurs sont ce que dans l'industrie on appelle *chinées*, ce qui nous fournit une indication relativement à la source d'inspiration d'où elles procèdent.

Quelle histoire intéressante à écrire que celle des broderies mises sur les bonnets du Turkestan prêtés par MM. Édouard Blanc, Vever, Paul Nadar, Doisy, Masson! Le décor assyrien s'y rencontre associé à l'ornement chinois.

Par la qualité et le nombre des collectionneurs qui y ont pris part, cette première tentative d'exposition des monuments d'art, dus aux peuples qui ont accepté l'Islamisme, a rencontré de nombreuses sympathies. C'est un encouragement pour l'avenir et il faut souhaiter, pour le profit de nos industries d'art, qu'elle se renouvelle à brève échéance et plus complète.

GEORGES MARYE.



LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO[1]

LES ÉCOLES DU NORD. — RUBENS ET LE XVIIe SIÈCLE.



Le puissant attrait de ses œuvres primitives n'empêche pas le Prado de trouver dans le xviie siècle sa somme principale de splendeurs et, à tout prendre, sa vraie signification. L'école flamande fait retentir sa note claire et joyeuse dans le grave milieu des maîtres espagnols. Rubens, et sa cohorte : élèves, auxiliaires et suivants — véritables envahisseurs — portent la vie et la lumière jusque dans les refuges où déborde le trop-plein des galeries. A plus de soixante créations personnelles du maître, se joignent quarante Van Dyck, vingt-deux Snyders, cinquante-deux Téniers, sans oublier une soixantaine de Jean Breughel, la fleur de l'œuvre d'un artiste vraiment extraordinaire.

Tout le monde sait que Rubens fit deux fois le voyage d'Espagne. Du premier, fait en 1603, à l'aurore d'une renommée qui, peu d'années après, devait retentir dans l'Europe entière, d'assez faibles traces ont subsisté. Aussi bien, la présence du jeune Flamand en ces lieux où, un quart de siècle plus tard, il devait apparaître en triomphateur, n'était motivée que bien secondairement par des préoccupations d'art. Cette chose imprévue d'une mission de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, auprès de Philippe III d'Espagne, confiée à un peintre d'Anvers, ignoré presque autant dans sa patrie qu'à Valla-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. VIII, p. 255 et 459 ; t. IX, p. 194 et 374 ; t. X, p. 223 et 333.

dolid où allait avoir lieu sa rencontre avec le roi, ne pouvait donner naissance à aucune entreprise développée. A l'encontre du monarque peu soucieux, à ce qu'il semble, de rehausser par les arts l'éclat déjà bien effacé de son règne, le duc de Lerme, son premier ministre, se fit le promoteur de quelques travaux dont, au surplus, l'intérêt d'histoire prime la valeur intrinsèque. Le Prado conserve une suite des figures d'*Apôtres* que Rubens, dans une lettre à sir Dudley Carleton, dit avoir peinte pour le duc de Lerme, en Espagne même, peut-être en Italie à son retour. La série se répète à Rome, dans le Casino du palais Rospigliosi. Elle fut gravée à Anvers. Les figures à mi-corps sont imposantes, surtout par leur grandeur, mais d'une froideur remarquable.

De la même époque dateraient, d'après le catalogue, deux autres toiles : *Héraclite* et *Démocrite*, assertion fondée sur le passage d'une lettre de l'envoyé de Mantoue près la Cour d'Espagne. Ces amples figures de philosophes allèrent, sous le règne de Philippe IV, orner la Torre de la Parada où, pour leur servir de pendants, l'on exposa les magnifiques morceaux d'*Esope* et de *Ménippe* de Vélasquez. Je ne puis me défendre de croire que, dans leur état présent, elles sont le fruit d'une retouche contemporaine du second voyage du maître en Espagne, sinon plus tardive encore.

Le Prado possède de Rubens d'autres peintures antérieures à sa seconde venue en Espagne, mais elles y sont arrivées par voie indirecte. Ainsi, le grandiose ensemble de *Saint Georges combattant le dragon,* est de toute évidence une œuvre de jeunesse; M. Rooses la suppose antérieure même au retour d'Italie et, en effet, l'exécution se caractérise par une sûreté de lignes, qui, chez Rubens, est l'indice constant d'une période peu avancée de sa carrière. Cela n'empêche que déjà, vraiment, nous sommes en présence d'un maître. La vaste toile prit place dans les collections royales après la mort de son auteur. J'en ai vu, au Musée de Naples, une première version aussi grande que le tableau de Madrid.

Les Rubens d'Espagne ont de tout temps intéressé la critique. Cumberland en décrit avec enthousiasme plusieurs, et tout spécialement une immense *Adoration des Mages* d'autant plus frappante qu'elle a moins de réputation. Aussi Clément de Ris, Waagen et bien d'autres se complaisent-ils à en souligner les mérites.

Le tableau dont il s'agit et que reproduit notre planche manque dans la série des compositions que le grand Anversois livra au burin de ses graveurs. Outre qu'à l'époque où l'œuvre voyait le jour il

n'avait sous la main aucun maître en état de la rendre selon ses mérites, Anvers la connut à peine et l'on ne dit point qu'il en ait subsisté un dessin ou une esquisse.

Chargé par la ville, dès le lendemain de son retour d'Italie, de décorer le palais municipal d'une peinture, Rubens fit choix d'un sujet qui, à ce moment de sa carrière, est assez caractéristique de ses prédilections italiennes, car il fournissait matière à un des vastes et somptueux étalages qui, probablement, motivent la fréquente répétition dans son œuvre d'une donnée où ostensiblement il s'applique à lutter de splendeur et d'éclat avec le Titien. Première en date, la version de Madrid est la plus vaste que l'on connaisse. Elle ne mesure pas moins de cinq mètres de long.

Livrée en 1609, l'*Adoration des Mages* ne resta pas longtemps en place. Bien qu'elle en fût légitimement fière, la municipalité, pour se concilier les bonnes grâces du célèbre Rodrigo Calderon, alors comte d'Oliva, arrivé dans ses murs en 1612 avec une mission de Philippe III, n'hésita pas à en faire hommage à cet homme de cour. C'était « la chose la plus rare et la plus belle » qu'elle possédât. La toile partit donc pour l'Espagne, sa place restant vide sur les murs de l'Hôtel de Ville. Lorsque, plus tard, entraîné dans la disgrâce du duc de Lerme, Calderon monta sur l'échafaud, l'*Adoration des Mages* arriva aux mains du roi. Chose très curieuse, elle ne servit jamais à la décoration d'un édifice religieux; ceci explique naturellement sa présence au Prado, dont, en vérité, elle constitue un des ornements.

L'influence des souvenirs d'Italie devait s'y montrer vivace. Le type lui-même est plus italien que flamand. La blonde Anversoise n'a point encore primé, dans les affections du maître, la brune fille du Transtevère; les anges ne sont pas davantage les chérubins roses et diaphanes que bientôt nous verrons peupler les gloires célestes. Le coloris est à la fois d'une puissance et d'une profondeur faite pour rivaliser avec celui de Venise et le dessin nerveux met en relief des figures du plus beau style. Il y a là, dressé au milieu de la toile, un mage à simarre écarlate qui, à la flamme des torches, jette des lueurs d'incendie. L'or, les pierreries chatoient sur les vêtements des potentats d'Orient et de leur escorte. Des esclaves aux chairs de bronze s'avancent courbés sous le faix des présents, tandis qu'à l'extrême droite du tableau se groupent, en une mêlée pittoresque, les cavaliers et les conducteurs des chameaux dont la tête moqueuse vient toucher le bord supérieur du cadre.

Rubens s'est lui-même placé dans l'escorte. Vêtu d'une casaque

violette, de coupe italienne, que traverse une chaîne d'or, il incline vers nous un front déjà dégarni[1]. Le maître fut de bonne heure atteint de calvitie. Mais, si l'on en croit la tradition, cette figure ne fut introduite dans le tableau qu'en 1628 ou 1629, au cours du deuxième voyage qu'il fit en Espagne. Pacheco assure même qu'à cette occasion Rubens retoucha et agrandit sa toile. J'avoue n'avoir été frappé d'aucune disparate tout en m'inclinant devant une tradition respectable, fortifiée par l'étude d'un critique de la conscience de M. Rooses.

S'il nous était possible d'accepter pour vraie cette théorie de M. Clément de Ris, que Rubens, à vingt et un ans, peignait comme à soixante, le Prado serait en droit de retrancher à l'illustre peintre deux œuvres que je revendique pour lui, bien qu'en réalité elles ne jettent pas un vif éclat sur son nom. Mais, enfin, comme tout le monde, Rubens a passé par une période d'essais, d'autant plus intéressante à étudier que jusqu'à ce jour elle nous est plus imparfaitement connue.

Je signale donc à l'attention des curieux le *Jugement de Pâris*, déjà mentionné par les anciens inventaires comme de Rubens et que le catalogue attribue à Jean Sallaert, un Bruxellois mort en 1648 et dont la manière se caractérise par la prédominance des tons roux que, justement, M. Paul Mantz relève dans les œuvres les plus anciennes que l'on ait de Rubens. Or, de cette époque date le petit *Jugement de Pâris*, désigné par M. Cruzada Villaamil comme détruit ou perdu[2]. La provenance de cette peinture m'est inconnue. Fort probablement née en Italie, elle trahit les influences diverses qui, à cette époque, devaient prédominer chez son auteur. La forme, encore régie par les canons classiques, vient à l'appui d'une disposition inspirée en partie de Raphaël, d'un coloris qu'aurait pu revendiquer Jules Romain, toutes choses faites pour donner facilement le change. N'empêche que nous sommes en présence d'un Rubens très authentique, peut-être même du premier en date de tous ceux que l'on connaisse. Il est même arrivé au maître, dans la suite, de reprendre presque intégralement sa composition pour l'adapter à sa fameuse aiguière, dite de Charles Ier, et partiellement au tableau de la Galerie

1. La *Gazette* a publié (2e période, t. XXVI, p. 278) une eau-forte de M. Danse d'après un portrait de Rubens ayant probablement servi d'étude pour le personnage du tableau de Madrid.

2. *Rubens diplomatico español*. Madrid, 1874.



L'ADORATION DES MAGES, PAR RUBENS.

(Musée du Prado.)

Nationale, à Londres. Une photographie faisant abstraction de la couleur aurait bientôt changé les doutes en certitude. Ce qui est essentiellement en propre à Rubens est le paysage, charmant à tous égards, avec ses plans admirablement gradués. Ici le Flamand se révèle en toute évidence.

La seconde peinture qu'il faut restituer à Rubens est le *Jugement de Salomon*, n° 1404, catalogué sous le nom de Jordaens, bien que déjà l'inventaire du palais de Saint-Ildefonse donnât le nom du véritable auteur. L'aspect général est peu rubénien, mais ne tarde pas à mettre en pleine évidence l'originalité de l'œuvre. Travail de jeunesse, pourtant d'une période plus avancée que le *Jugement de Pâris*, le tableau a de vraies qualités de conception. Le jeune roi de profil, environné de ses conseillers et de ses gardes, offre beaucoup d'analogie avec la figure introduite dans la composition du même sujet gravée par Bolswert. Entièrement de dos et puissamment campé sur ses jambes, le bourreau élève l'enfant vers lequel se précipite sa mère anxieuse. Cette dernière figure est admirable d'expression, et Jordaens, de qui sans doute on aurait tort de médire, ne se montra jamais assez soucieux du pathétique des choses pour avoir trouvé sous son pinceau ce visage où se peignent au suprême degré les angoisses maternelles. Passe pour Van Dyck ; Jordaens jamais. Mais, outre que nous connaissons la manière de Van Dyck à ses débuts, Jordaens était encore enfant au moment où ce tableau dut voir le jour.

Pas plus ici que dans l'*Adoration des Mages*, Rubens ne nous montre les types qui lui seront chers plus tard ; il n'est pas davantage le brillant coloriste que l'on sait. Mais pour être amortie, la gamme offre déjà des accords qu'il n'est pas rare de trouver sur la palette du maître : le violet, par exemple, juxtaposé au vert. Il y a de plus cette étoffe où les fleurages d'or s'enlèvent sur un fond noir, si fréquemment répétée dans les toiles du noble coloriste.

Que l'œuvre de Rubens, tout particulièrement à Madrid, soit assez riche pour se passer de l'adjonction d'éléments d'ordre après tout secondaire, rien n'est moins discutable. Pourtant, s'il doit incomber à quelqu'un de pénétrer dans la vie du peintre assez avant pour relever ses premiers pas dans la carrière artistique, il n'est pas indifférent que nous sachions exactement les étapes franchies pour arriver à la pleine expression de ses facultés.

A presque tous les points de vue, le second voyage de Rubens en



Van Dyck pinx. Gaujean sc.

LA COMTESSE D'OXFORD
(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Clément-Paris.

Espagne mérite d'être envisagé comme un des événements capitaux de la vie du maître. Quelles qu'eussent été originairement les vues de Philippe IV en matière d'art, il est très certain qu'elles ne se manifestèrent dans leur plénitude, qu'à dater du moment où le roi put apprendre à juger par lui-même la valeur de celui que l'on peut appeler son illustre sujet. Or ce moment fut plus tardif qu'on ne suppose.

Si actives que fussent les relations entre Madrid et Bruxelles, tout démontre que l'Espagne avait à peine tiré parti du talent de Rubens. Lorsque d'abord l'infante Isabelle entretint son neveu de l'intervention du peintre dans les affaires de l'État, le roi s'en montra vexé. L'honneur de l'Espagne ne pouvait souffrir qu'un homme de si peu de consistance : *hombre de tan pocos obligaciones*, eût part aux négociations pendantes avec l'Angleterre.

Bientôt, Rubens se mettait en route pour Madrid. Porteur des pièces diplomatiques restées en sa possession, il ne tardait pas à conquérir les bonnes grâces du souverain, au point d'être comblé d'honneurs comme ne l'avait été aucun artiste depuis le Titien, et, sa mission accomplie, lorsqu'il reprend le chemin des Pays-Bas, c'est pour aller presque d'une traite, au nom personnel de Philippe IV et avec le titre de secrétaire de son conseil privé, porter à Charles Ier des préliminaires de paix.

Ces triomphes-là sont évidemment à mettre au compte du peintre pour le moins autant que du diplomate, et l'on peut dire que s'il remporta cette prodigieuse victoire sur les préjugés de la cour la plus formaliste de l'Europe, ce fut à la pointe du pinceau.

Rubens laissait en Espagne un nombre considérable d'œuvres; par malheur, de ce qu'il laissait à Madrid, ce qui a subsisté se réduit à peu de chose. Les nombreux portraits du roi, ceux de la reine et des infants manquent à l'appel et, seule, la grandiose copie de l'*Adam et Ève* du Titien, que le hasard a ramenée dans le voisinage de l'œuvre originale, montre au Prado une œuvre positivement peinte en Espagne. Même le *Portrait équestre de Philippe II*, d'ailleurs médiocre, peut avoir vu le jour à Anvers, attendu que l'exposition de Madrid de 1892, en montrait une copie certainement flamande, que Rubens ne peut avoir faite lui-même.

Pour l'*Adam et Ève*, Rubens en a puisé le principe dans l'œuvre du Titien, mais on peut dire qu'il en a fait une œuvre nouvelle, une création éblouissante et supérieure à l'original dans son état présent. M. Clément de Ris a donc raison de dire : « Au pied de la lettre,

Rubens a trahi Titien, mais si quelqu'un avait à s'en plaindre à coup sûr ce ne serait pas Titien. »

Les conséquences du séjour en Espagne de l'illustre Anversois, en 1628 et 1629, bien que tardives, furent d'une importance que seuls peuvent concevoir ceux qui connaissent le Prado. Les quatre dernières années de la vie du peintre — chose établie par la correspondance du cardinal-infant — furent consacrées presque en entier à l'exécution des commandes de Philippe IV. Leur destination était d'orner le Buen-Retiro et la Torre de la Parada, un pavillon de chasse au Pardo. Que l'atelier d'Anvers fût devenu une véritable usine, on l'apprend par ce fait qu'en deux années seulement *cent douze* peintures de grandes dimensions prirent le chemin de Madrid !

Rubens, il va de soi, mit personnellement la main à la pâte, tout en battant le rappel auprès de ses auxiliaires. Et comme les noms de plusieurs ont été conservés, le Prado expose, sous le propre nom de ceux-ci : Van Eyck, J.-P. Gowi, J.-B. Borrekens, Th. van Thulden, J.-B. de Reyn, — l'auteur d'une vaste toile des *Noces de Thétis et de Pélée* dont l'admirable esquisse par Rubens appartient à M. J.-P. Heseltine, à Londres, — et aussi de quelques autres, un contingent de peintures décoratives dont l'intérêt primordial est d'avoir été inventées par Rubens et exécutées sous sa direction immédiate, comme tant d'autres que les Musées ne se font pas scrupule d'exposer sous le nom même du maître.

Il n'en reste pas moins au contingent personnel de celui-ci d'admirables peintures de la dernière période de sa carrière. Le *Jugement de Pâris* (N° 1590) doit même être envisagé comme son chant du cygne, et l'on sait, par les comptes de la succession, que l'immense tableau de *Persée et Andromède*, exposé dans le salon d'Isabelle II, est en partie de la main de Jordaens, la mort ayant mis obstacle à son achèvement par Rubens.

L'âge et les infirmités grandissantes, si douloureusement accusées dans ce portrait de Vienne où l'illustre peintre n'est plus que l'ombre de lui-même, n'avaient point abattu l'ardeur du superbe coloriste ni paralysé l'essor de ses facultés créatrices. Nulle trace de déclin ne se lit dans ses œuvres ultimes : l'habileté de sa technique y apparaît intacte et l'on peut dire qu'elle tient du prodige.

Ferdinand d'Autriche avait tenu son frère au courant, presque jour par jour, de la marche des travaux entamés, non sans se désoler de la lenteur. Prévoyait-il que les jours du peintre étaient comptés? On pourrait le croire. Le *Jugement de Pâris*, qu'il décrivait comme un



PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS, PAR RUBENS.

(Musée du Prado.)

chef-d'œuvre, fut la dernière toile que Philippe IV obtint directement de lui : elle justifiait pleinement l'enthousiasme du jeune cardinal. On lui doit de savoir qu'Hélène Fourment, « la plus belle personne d'Anvers », a posé pour Vénus, et si quelque réserve se mêle à ses éloges, elle procède de l'étalage complaisant des belles formes des habitantes de l'Olympe, chose que Rubens refusa formellement de modifier, se souvenant très probablement que le roi, sur ce chapitre, était moins rigoriste que son frère.

Sachons-lui gré d'avoir fait prévaloir les exigences de l'art sur le purisme de son pieux critique. Le *Jugement de Pâris* est assurément une des expressions suprêmes de son génie. Loin d'attester aucun affaissement sénile, il se caractérise par une fraîcheur d'opération sans pareille. Rubens y est tout ensemble le plus grand coloriste et le plus exercé des praticiens, et s'il n'a point cherché à rivaliser dans la forme avec le ciseau des statuaires de l'Antiquité, en revanche sa composition, par l'ensemble et le style, est digne d'être comparée à leurs plus beaux bas-reliefs. On ne saurait rien voir de plus délicieux que Pâris dans son extase, de plus aimablement engageant que Mercure.

Ainsi donc, par une heureuse rencontre, le Prado nous permet d'étudier en un même sujet le commencement et la fin du grand peintre, l'alpha et l'oméga de sa glorieuse carrière, telle du moins qu'on peut l'embrasser pour le moment.

Observons en passant que le licencié J.-F. Michel se trompe en désignant ce tableau, qu'il n'avait jamais vu, comme étant celui gravé par Lommelin. Ce dernier nous a traduit le tableau actuellement à Londres.

Philippe IV, faute d'avoir vu se réaliser les plans conçus avec l'aide de Rubens pour la décoration de ses palais, se montra plus avide de posséder une partie des œuvres délaissées par le grand artiste. Ses émissaires eurent la main heureuse et parmi les toiles que, par un droit assez légitime de préemption, put se faire attribuer le roi d'Espagne, figuraient non point celles dont Rubens n'avait pu trouver le placement, mais des pages dont jamais il n'avait voulu se séparer et qui, aujourd'hui même, figurent parmi les trésors du Prado. Il suffira pour légitimer ce titre de mentionner le *Portrait de Marie de Médicis* et le *Jardin d'Amour*. On sait, au moins par ouï dire, à quel degré leur splendeur rehausse le salon d'Isabelle.

Ce délicieux portrait de Marie de Médicis supposé avoir été peint à Paris, bien qu'il ait pu fort bien l'être à Anvers ou à Bruxelles,

est le plus rare morceau de virtuosité qui soit tombé du pinceau de Rubens. Si, du plus loin, tout y révèle la majesté royale, rien de ce qui fait le charme du portrait féminin n'en est absent. Vêtue de noir, la reine s'enlève presque en silhouette sur une draperie d'un ton d'or, tracée en quelques coups de pinceau, et nulle description ne saurait traduire la richesse de cet accord de trois notes, le noir profond du satin, le merveilleux éclat de la grande fraise en éventail, enfin, le jaune du fond. Les carnations sont incomparables de fraîcheur. Si Marie de Médicis n'est plus jeune, car déjà sa blonde chevelure grisonne, elle est restée fort belle, et, sous le pinceau de Rubens, son visage s'anime d'un sourire absolument enchanteur. Ce portrait, qui n'a jamais été gravé, fournirait matière à une de ces planches que tout le monde voudrait avoir.

Le *Jardin d'Amour*, *El Sarao*, c'est-à-dire la Réunion galante, — titre qui, déjà, suggère ce rapprochement avec les œuvres de Watteau, — fut pour Philippe IV une conquête qui avait presque de quoi le dédommager de la perte d'une province. Jalousement, le roi fit placer la peinture dans sa chambre à coucher pour l'avoir sans cesse devant les yeux.

Tout ensemble réelle et idéale, cette conception nous montre Rubens sous un aspect en quelque sorte imprévu, bien qu'il ait dès longtemps lassé notre surprise, et ce n'est pas la moindre de voir ce vigoureux brosseur à la tête du cortège brillant de peintres qui se sont fait les illustrateurs de la vie élégante, parmi lesquels Watteau tient une place si distinguée.

Les poètes chantent à l'envi cette heure délicieuse où la nuit qui s'approche environne la nature des pénombres chères aux amoureux et aux rêveurs. Le peintre la célèbre à son tour, en des accents enchanteurs.

Dans un jardin idéal, où l'eau des belles fontaines jaillit dans les vasques de marbre, où les amours peuplent les buissons de roses, les fiers cavaliers et les belles dames, — eux au nombre de quatre, elles au nombre de sept, — échangent de doux propos. Tout cet ensemble est harmonisé avec un art infini et la rigoureuse fidélité du costume ne nuit en aucune sorte à sa valeur poétique.

Les acteurs de la scène, presque de grandeur naturelle, ne seraient autres, assure M. Rooses, que les membres de la famille Fourment à laquelle, précisément, appartenaient sept filles, dont Hélène, la femme de Rubens, n'était pas seule douée d'attraits, le savant critique ayant pu identifier, avec le modèle du *Chapeau de*

paille, sa sœur Suzanne. L'ingénieuse supposition de notre savant confrère expliquerait ainsi que Rubens eût tenu à faire du *Jardin d'Amours* un ornement de sa propre demeure.

Envisagée à bon droit comme une des perles du Prado, la composition se répète dans un second chef-d'œuvre, de moindre format et quelque peu modifié, dans la collection du baron Edmond de Rothschild. Lord Aylesford en possédait un grandiose dessin adjugé lors de sa vente récente à sir Charles Robinson ; on en connaît des études dessinées au Louvre et encore ailleurs, notamment à Francfort, enfin une gravure magistrale sur bois, par Christophe Jegher, faite sur un dessin de Rubens, d'une composition encore modifiée, mais encore exquise.

De tout ceci résulte que Rubens avait comme caressé un sujet dont les personnages lui étaient chers. Un roi seul pouvait aspirer à le posséder ; ce bonheur échut à Philippe IV.

Le licencié Michel, dans son curieux ouvrage sur Rubens, publié en 1771, fournit des détails intéressants sur le sort des œuvres dépendant de la succession du maître. La vente publique, d'abord annoncée, n'eut pas lieu ; sans doute la famille avait reçu des offres assez brillantes pour s'en dispenser. Mais voici dans le livre de l'homme de loi brabançon un passage qui nous intéresse :

« Malgré que le nombre de 93 tableaux de la main de Rubens, qu'on trouve au présent catalogue, paraît excessif, cependant la dame sa douairière avait encore retenu plusieurs pièces, dans le dessein de ne pas s'en défaire, par modestie et scrupule, pour les grandes nudités des figures dont elles étaient composées, craignant de scandaliser les yeux et cœurs chastes, par des objets piquant la sensualité et égales à la plus belle nature, qui, par des contemplations indécentes auraient pu blesser la pureté de l'âme ; même elle cacha ces pièces dans une place retirée de sa maison et se laissa tenter du projet de les sacrifier au feu ; les deux plus éclatantes de ces pièces étaient le *Bain de Diane*, dont les figures étaient plus que demi-nature, l'autre d'hauteur humaine représentoit les *Trois Grâces*. »

Le *Bain de Diane* a disparu. Il ne fut point sacrifié aux scrupules d'Hélène Fourment, attendu que Michel lui-même nous apprend de quelle façon le duc de Richelieu parvint à en triompher, et l'on sait l'enthousiaste appréciation de Piles à propos d'une page vainement cherchée jusqu'ici. Pour les *Trois Grâces*, Philippe IV ne craignit pas de scandaliser ses chastes yeux ni ceux de la postérité. Elles sont aujourd'hui au Prado. Certes, nous devons de bien vifs remerciements au

souverain qui nous a procuré la fête d'admirer ce morceau de rare virtuosité. Sa réputation est considérable et l'Arundel Society, de Londres, n'a pas hésité à lui donner place parmi les chefs-d'œuvre de la peinture qu'elle fait reproduire par la chromolithographie.

Le groupe de nymphes reproduit dans notre gravure et que le catalogue du Prado indique comme *Cérès et Pomone*, n'a peut-être pas la maîtrise de l'œuvre précédente; elle n'en est pas moins d'exécution superbe et d'un rare éclat de coloris. Pour les fruits et les animaux, Rubens a eu certainement recours à la main de Snyders, son collaborateur attitré pour ce genre de travaux accessoires destinés à s'harmoniser avec sa peinture.

Magistrale, à tous égards, et d'entraînante exubérance, la *Poursuite des Nymphes de Diane par des Satyres* est du nombre de ces scènes où Rubens, à une période de la vie qui, pour d'autres, eût été la vieillesse, semble trouver l'occasion d'affirmer sa virilité. Et pour caractériser ce poétique ensemble, Waagen puise dans l'œuvre de Gœthe un vers d'une énergie égale à la peinture.

Rubens à Madrid est, en somme, très différent de ce qu'il se montre dans son propre pays, où, par la force des circonstances, l'œuvre religieuse absorbe plus constamment ses facultés créatrices. Sous l'empire des nécessités décoratives, la peinture religieuse comme on l'entend à Anvers, force la gamme de ses colorations à des effets tout différents de ce qu'elle donnera en Espagne, où l'*Adoration des Mages* est presque un hors-d'œuvre. En revanche, comme presque toutes les toiles du Prado sont de la dernière période du maître, que les meilleures sont uniquement de sa main, on le juge ici mieux qu'ailleurs dans la plénitude de sa technique naturellement inaperçue dans les plus vastes ensembles. Figure immense, à tout prendre, et que le temps ne fera que grandir dans l'admiration de la postérité.

Comme peintre religieux, la place de Rubens est plutôt secondaire à Madrid. Pour qui connaît les galeries d'Anvers et de Bruxelles, le *Christ au tombeau* justifie à peine l'enthousiasme délirant de Cumberland. Philippe IV avait donné ce tableau à l'Escurial.

Tout en partageant l'admiration des critiques pour le *Serpent d'airain*, force m'est de dire qu'elle se trompe d'adresse, la peinture fameuse n'étant point de Rubens, mais de Van Dyck, et ce nonobstant la signature inscrite au bas de la toile en lettres presque lapidaires. Waagen ne s'y était pas trompé, bien qu'il crût à l'intervention de Rubens. M. Guiffrey fait du soupçon presque une certitude, à l'aide d'un dessin de la collection de Chennevières. M. Rooses enfin, tout

en faisant une place à la description de l'œuvre dans son monumental ouvrage, se prononce nettement pour Van Dyck, et j'estime que rien, dans la composition ni l'exécution, n'autorise à admettre d'autre paternité.

Outre que cette peinture est de provenance incertaine, sa destination est énigmatique. On pourrait la croire destinée à quelque ensemble décoratif, conçue qu'elle semble pour être vue légèrement d'en bas. Maladroitement composée, au surplus, car Moïse y est vu de dos, elle a des parties exquises, notamment un groupe de femmes en pleurs qui suffit à révéler la main du grand portraitiste. Rubens s'y prenait autrement pour ce genre de compositions, à preuve son tableau du même sujet de la Galerie nationale de Londres, et le principe de coloration de l'œuvre madrilène ne se rattache à aucune des phases connues de la carrière du chef d'école.

Déjà l'inventaire de 1666 faisait figurer le *Serpent d'airain* au contingent de Rubens. Un siècle plus tard, le peintre Calleja, alors conservateur des galeries royales, l'inscrivit comme d'un Flamand indéterminé. M. Cruzada Villaamil[1] exprime sa surprise. « Où donc, s'écrie-t-il, ce bon Calleja avait-il les yeux pour ne pas voir la signature de Rubens? » Il les avait en bonne place.

C'est à l'actif de Van Dyck encore qu'il faut mettre la belle *Tête de vieillard* de profil, à cheveux roux, donnée à Rubens par le catalogue. Il résulte des inventaires que la Galerie royale possédait *deux* têtes de vieillard, l'une de Rubens, l'autre de Van Dyck; on les aura interverties. La tête nº 1332 paraît devoir être restituée à Rubens.

Comparativement et absolument, les portraits de Rubens que possède le Prado sont d'ordre secondaire, comparés surtout à l'admirable effigie de Marie de Médicis. Seul le *Portrait équestre de Ferdinand d'Autriche* offre de l'intérêt, encore s'agit-il plutôt d'une composition décorative, comme suffit à l'établir la présence du Génie de la Victoire qui, dans les nues, accompagne le jeune prince emporté par sa fougueuse monture dans la mêlée des combats. Combien plus belle et plus touchante la pensive image du prélat à peine adolescent, telle que le grand peintre la donne dans son portrait de Munich!

Bien d'autres œuvres seraient à citer, par exemple, la *Danse rustique*, un sujet assez voisin de la *Kermesse* du Louvre dans des dimensions moindres, Rubens ne saurait lasser l'attention, même à Madrid où son œuvre donne au Musée une physionomie si particulière et si

1. *Rubens diplomatico español.* Madrid, 1874.

vivante; mais un volume suffirait à peine à l'analyse de son œuvre et nous avons un nombre limité de pages à lui consacrer!

Si, à tout prendre, les lignes qui précèdent ne peuvent que confirmer l'enthousiasme de mes honorables devanciers en ce qui concerne la part de Rubens dans les splendeurs du Prado, ceux-ci m'ont laissé le champ plus libre en ce qui concerne la haute importance revêtue par Van Dyck dans ce milieu où sa présence éveille presque autant de surprise que d'admiration. Contradiction, étrange anomalie! Alors que le Musée de Londres détient à peine deux ou trois portraits d'un maître que les Anglais ne sont pas loin de revendiquer pour leur, tandis que la Belgique déplore l'absence presque totale sur son sol d'un ordre de créations où le jeune Anversois fut presque sans rival, l'Espagne qu'il ne visita point, avec laquelle l'histoire ne nous le montre entretenant aucune relation, se trouve posséder tout à la fois quelques-unes de ses productions maîtresses, et un ensemble illustrant toute sa carrière si courte et si prodigieusement remplie. Tel est pourtant le cas.

Notre ignorance sous ce rapport procède en majeure partie de l'ignorance de Smith, l'auteur du *Catalogue raisonné*, ce quasi-évangile curieux, touchant les Van Dyck passés en Espagne. Rien de moins vraisemblable, et cependant rien de plus exact.

A Madrid, en somme, Van Dyck est, avec Rubens, le plus grandiosement représenté des Flamands. On a vu que certaines de ses peintures ont été jugées d'importance suffisante pour être attribuées à son maître. Une autre, superbe à tous égards et ce n'est qu'une esquisse, est mêlée au contingent de Jordaens, sous le nº 1411, le *Groupe de musiciens*, reproduit dans notre gravure.

Production de jeunesse et très influencée encore par Rubens, elle a la spontanéité d'un Frans Hals. Van Dyck s'y est représenté lui-même. Encore imberbe, il donne la meilleure preuve de sa précoce maîtrise à qui ignore qu'à dix-sept ans, déjà, il avait pris son vol et était officiellement émancipé.

Moins proches de ses débuts, bien que toujours antérieurs au départ du jeune artiste pour l'Italie, la *Trahison de Judas* et le *Couronnement d'épines* sont d'un puissant intérêt. Il n'est point exact, comme on l'a dit, que, dans la seconde de ces peintures, Van Dyck copie le célèbre tableau du Titien. Waagen y voit, avec raison, l'idée première de la vaste toile du Musée de Berlin, celle dont Bolswert fit sa brillante estampe. A Madrid, il manque à la composition plusieurs

figures. En ce qui concerne la *Trahison de Judas*, dont une répétition existe chez lord Methuen et une fougueuse esquisse chez sir Charles Robinson, c'est un des morceaux les plus vigoureux que l'on ait de Van Dyck et créé sous des influences plus italiennes que flamandes, car le jeune maître avait pu se livrer, dans la galerie de peinture de Rubens, à une étude du Titien très perceptible dans ses premières productions.

On n'ignore pas qu'en partant pour l'Italie Van Dyck laissait à Anvers plusieurs peintures dont Rubens se montrait légitimement fier et qu'il se plaisait, dit-on, à faire admirer à ses visiteurs. La *Trahison de Judas* et le *Couronnement d'épines* étaient du nombre ; également, dit-on, l'*Antiope*, enfin le *Saint Jérome* (n° 1318 du Prado), où, ainsi, par une rare fortune, le visiteur est à même d'apprécier le glorieux disciple de Rubens dans les premières productions de son pinceau.

Il faut alors suivre à Gênes ce rare ouvrier dont les coups d'essai valaient des coups de maître. La ville aux palais de marbre ne possède plus guère de portraits supérieurs à la grandiose effigie en pied de la marquise de Légañès, Polyxène Spinola, assise dans son fauteuil à haut dossier, toute vêtue de noir et éclairée de la lumière douce et chaude qui tout d'abord annonce les œuvres de cette phase de la carrière de l'artiste. Les Spinola tiennent une place considérable dans la vie de Rubens et de Van Dyck, dont les pinceaux, en retour, ont tant fait pour leur illustration. Même, selon l'hypothèse d'Armand Baschet, Rubens aurait modelé le buste d'un des leurs.

Sans être d'une beauté irréprochable, la marquise de Légañès a, tout ensemble, la grâce et la distinction d'une grande dame. Van Dyck a laissé d'elle plus d'un portrait.

Regagnant sa patrie, le peintre charmeur inaugure la période où, selon l'heureuse expression de Reynolds, il ouvre son atelier à la lumière. A tout prendre, c'est d'alors que datent ses travaux les plus accomplis : pages religieuses, comme celles d'Anvers et de Courtrai, — le Prado possède une réduction du grand *Christ au Tombeau* d'Anvers, — portraits de perfection rare comme le Van der Gheest de Londres, égalé, sinon surpassé encore, par le Henri de Bergh de Madrid.

En armure, avec l'écharpe et le bâton du commandement, le grand-maître de l'artillerie aux Pays-Bas nous représente le foudre de guerre dans l'acception la plus complète du mot. Tout environné des fumées de la poudre il semble dans l'ardeur du combat. Exécu-

tion et conception vont de pair; l'effet est de la plus rare puissance et Van Dyck s'est rarement élevé à cette hauteur. La galerie du château de Windsor possède une répétition de ce portrait.

Ryckaert — Martin, le manchot, non David, comme dit le catalogue — appartient à la même période, sans être d'égale importance. On en connaît d'autres éditions en Allemagne et en Angleterre. Celui du Prado, m'a-t-il semblé, a les droits les plus légitimes à figurer au premier rang.



TÊTES DE MUSICIENS, ESQUISSE PEINTE PAR VAN DYCK.

(Musée du Prado.)

Les portraits de Frédéric-Henri de Nassau, — un autre exemplaire au palais Durazzo, à Gênes, — et de sa ravissante femme, Amélie de Solms, virent le jour en Hollande avant le passage de leur auteur en Angleterre. Ce sont des morceaux excellents. Van Dyck y tempère sa fougue, et, déjà courtisan, reste un maître, tout en répudiant ce qui, jusqu'alors, faisait la grandeur de son style.

Ensuite, le voici en compagnie d'*Endymion Porter,* pris à tort pour le comte de Bristol, comme le constatait naguère M. Guiffrey, d'accord en cela avec Smith. Très lié avec Rubens, plus encore avec

Van Dyck, Porter eut une part très large dans les succès du portraitiste auprès du roi Charles, dont il était le camérier.

Étrange contraste que celui de ce gros Anglais réjoui avec ce type de rare finesse que nous représente Van Dyck, vu ici, comme presque toujours, de trois quarts[1], c'est-à-dire sous l'angle le plus favorable à la mise en bel effet des grâces de sa personne. Le peintre est vêtu de velours noir, ganté de peau de daim. Porter est en satin blanc à taillades. La note est extrêmement distinguée en dépit de cette froideur générale qui, en Angleterre, eut trop tôt raison des élans du maître.

D'autre part, le séjour de Van Dyck à la cour de Londres a laissé sa trace dans un ensemble de portraits dont la suprême élégance est merveilleusement servie par la distinction même de ses modèles. Le Prado possède, sous la date de 1638, une effigie de la *Comtesse d'Oxford* digne, à tous égards, de figurer parmi les productions les plus accomplies du peintre anversois.

La belle Diane Cecil, dont le corsage de satin noir laisse à découvert les plus belles épaules du monde, nous donne l'échantillon parfait des ladies dont peut-être Van Dyck créa le type. Elle semble mesurer la hauteur de son dédain à celle de notre admiration. Que d'art, que d'entente de la chose à rendre, que de sûreté surtout dans sa réalisation, que de raffinement chez le peintre, en cet art de plaire où nul ne l'égala !

Je note, en passant, que Van Dyck a mis assez d'affectation à donner à ses Anglaises ces airs hautains qui, sans doute, leur étaient propres. Il est fréquent que le coup d'œil dont elles nous gratifient porte en bas et de côté. Cela n'est point au désavantage de leur beauté, mais je constate que les Flamandes n'ont jamais pareille attitude.

Pour en revenir à la comtesse d'Oxford, la manière anglaise de Van Dyck, dont l'exposition faite à la Grosvenor Gallery, il y a peu d'années, permit une étude aussi agréable qu'approfondie, n'a rien mis en relief de plus distingué que ce portrait.

Je dois à M. Lionel Cust, du British Museum, de savoir que le comte de Stamford possède une répétition de cette exquise peinture, renseignement deux fois précieux, attendu que Smith ne mentionne pas plus ce portrait que celui de Madrid. Il n'a point figuré non plus à l'Exposition de 1887. Sans l'avoir vu, je prends sur moi d'affirmer

1. Voir l'eau-forte de M. Courboin, 3e pér., t. X, p. 334.

que des Van Dyck restés en Angleterre aucun ne l'emporte sur celui qui m'occupe.

Une rencontre. Sous le n° 1339, *Portrait d'une inconnue* « d'après Van Dyck », une dame en velours bleu, présentée à peu près sous le même angle que la comtesse d'Oxford, se pare le bras d'un cordon de perles orné d'une croix. Sa blonde chevelure est ornée d'une touffe de chêne. La belle inconnue n'est autre que la jeune femme de Van Dyck, Marie Ruthven, qu'il devait si tôt laisser veuve. Existe-t-il un autre exemplaire de ce portrait? Je l'ignore. Celui-ci ne m'a pas semblé indigne de figurer dans l'œuvre du peintre.

Le catalogue nous donne à connaître que M. Bredius professe une opinion analogue touchant un portrait de Charles II, que Van Dyck ne connut que comme prince de Galles, représenté fort jeune et en armure. Le catalogue élève des doutes sur son authenticité.

A mentionner plutôt comme intéressant que supérieur par sa valeur d'art est le portrait du cardinal infant dans le costume rouge lamé d'argent qu'il portait à son entrée à Bruxelles. Les Anversois désiraient obtenir du peintre une copie de cette image lorsque le prince arriva dans leurs murs. Van Dyck leur demanda une somme si forte qu'ils se contentèrent de la reproduction d'un portrait quelconque.

Charles Ier à cheval, vu de face et accompagné d'un écuyer, répète le portrait de Windsor. On peut croire que Philippe IV reçut cette toile à la conclusion de la paix avec l'Angleterre.

Enfin, et très certainement de l'époque où Van Dyck, tout à la fin de sa carrière, venait retremper ses forces au contact des choses natales, doivent dater trois pages exquises : le portrait d'une dame d'âge mûr, empreint d'autant de distinction calme que de dignité, un *Cavalier jouant du théorbe*, enfin un *Jeune guerrier en armure*, qui fait immédiatement songer au prétendu Wallenstein, de Vienne. Si Madrid était plus près, de telles œuvres jouiraient de la célébrité qu'elles méritent et un graveur de talent se serait inspiré de leur style magistral pour nous donner des estampes dignes de prendre rang à la suite des belles œuvres de leurs devanciers du XVIIe siècle.

Il faut gravir l'escalier menant au deuxième étage du Prado pour voir le vaste et curieux *Portrait équestre de Christine de Suède*, que, sans raison aucune, le catalogue range à la suite de l'œuvre de Van Dyck. Tout d'abord l'on doit se rappeler qu'à la mort du peintre, la fameuse héroïne du Nord avait quinze ans à peine. Comme avec cela le portrait ne peut avoir été peint que dans les Pays-Bas, il s'ensuit

qu'il est de 1654 ou 1655, ce qui ne l'empêche pas d'être de tout premier ordre.

Christine monte un cheval alezan, lancé au galop. Elle est précédée de grands chiens et suivie d'un page vêtu de bleu, tenant un perroquet. Nu-tête et les cheveux au vent, elle porte le costume féminin, casaque grise, jupe d'un jaune safran, harmonie claire et joyeuse en parfait accord avec le charmant paysage que parcourt l'amazone.

Les animaux peuvent avoir été peints par Fyt, et bien qu'il soit assez connu que Juste Van Egmont fut le peintre de la reine de Suède, j'ai le soupçon que le beau portrait ici mentionné émane de David Teniers, oui, de Teniers portraitiste à ses heures, et que Léopold Guillaume aurait pu très bien charger de peindre cette image pour l'envoyer à Philippe IV, à qui elle appartint.

Ainsi s'expliquerait le rapport de coloration qui a pu évoquer le nom de Van Dyck à propos d'une peinture très différente en somme de la sienne par le caractère.

HENRY HYMANS.

(La fin prochainement.)



BIBLIOGRAPHIE

LA CÉRAMIQUE CHINOISE, PAR M. E. GRANDIDIER[1].



tout seigneur, tout honneur. L'ouvrage que publie M. Ernest Grandidier, à la librairie Firmin-Didot, est assurément l'un des beaux livres d'art de l'année. Il était impatiemment attendu par les curieux et les collectionneurs, si nombreux aujourd'hui, des objets de l'Extrême-Orient. M. Grandidier était mieux qualifié que personne pour aborder avec autorité les questions encore si confuses qui touchent à la céramique chinoise. Non seulement il est l'heureux possesseur d'une collection qui est estimée, à juste titre, la plus belle de l'Europe, et qui doit prochainement, assure-t-on, entrer au Louvre, mais il passe pour être une des rares personnes qui soient capables de parler judicieusement de ces productions si originales et si belles de la céramique de la Chine. Les auteurs qui l'ont précédé, MM. Stanislas Julien, A. Jacquemart, Du Sartel, Ed. Garnier, Deck, etc., ont, il est vrai, débrouillé déjà une partie de l'écheveau qui peut nous guider à travers le long déroulement de ses époques et l'infinie variété de ses formes, mais la science marche, ici comme ailleurs, et les ouvrages de ces divers auteurs, si estimables qu'ils soient, ne répondent déjà plus aux exigences de la critique.

Par les classifications adoptées, par l'interprétation des usages et des signes, aussi bien que par la chronologie et l'histoire des fabrications, M. Grandidier se sépare sur plusieurs points de ses devanciers. Ses opinions sont indépendantes, ses aperçus nettement originaux. D'abord il abandonne avec raison les vieilles classifications par *familles*, préconisées par Jacquemart et maintenues par les marchands; il cherche, par l'étude scrupuleuse des types, à se rapprocher des classifications rationnelles en usage chez les Chinois et basées sur le style et l'époque du décor. Il substitue donc le mot *décor* à celui de *famille* et divise les décors polychromes en trois grandes catégories : le *décor Ming*, le *décor Khang-hi*, le *décor Yung-tching*. De ces trois décors dérivent tous les autres. L'auteur divise, de plus, les porcelaines chinoises en cinq époques principales de fabrication : 1° l'époque primitive, comprenant les dynasties Song et Youen (960-1368); 2° la seconde époque, comprenant la dynastie des Ming (1368-1620); 3° la troisième

1. *La Céramique chinoise*, par M. E. Grandidier. Paris, Firmin-Didot et Cie, 1 vol. in-4°, illustré de 42 héliogravures par Dujardin. — Prix, broché : 50 francs.

époque, qui commence à la chute des Ming et finit à la mort de Khang-hi (1620-1722); 4° la quatrième époque, qui embrasse les règnes de Yung-tching et de Kien-long (1722-1796); 5° la période moderne. Enfin, dans chaque époque, un classement général en deux séries bien distinctes : les *monochromes* et les *polychromes*.

Nous n'avons pas le loisir de suivre M. Grandidier à travers ses savantes déductions, mais nous tenions à faire comprendre en quelques mots tout l'intérêt que présente son beau travail, dont la base est une admirable collection. Les pièces reproduites dans les excellentes héliogravures qui l'accompagnent ont été choisies par l'auteur pour servir de commentaire vivant à ses déductions.

L. G.

LIVRES D'ÉTRENNES

Malgré la crise momentanée qui sévit sur la librairie de luxe, l'année 1893 peut se réclamer encore d'un bagage fort honorable.

Sans revenir sur les belles publications de la Librairie Hachette (*Marine française*, de M. Maurice Loir; *Gloires et souvenirs militaires*, de M. Charles Bigot; *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, de MM. Perrot et Chipiez; *Géographie universelle*, de M. Reclus), dont il a été question ici même; ni sur celles de la Librairie illustrée (*France monumentale*, de M. Havard, et *Restauration*, de M. Bouchot), nous pouvons encore faire une récolte assez abondante chez les éditeurs qui n'ont pas perdu de vue les conditions artistiques du Livre illustré.

La Maison Firmin-Didot, fidèle à ses traditions sérieuses, se présente avec une série d'ouvrages, où l'image joue un rôle important. C'est d'abord la *Route du Tchad*, par l'explorateur Dybowski, ouvrage illustré de 136 dessins, exécutés d'après les photographies de l'auteur. Les voyages d'exploration sont à l'ordre du jour; les qualités spéciales de l'auteur prêtent à celui-ci un intérêt tout spécial. On connaît le beau résultat de la mission de M. Dybowski à travers le continent noir; on se souvient du succès qu'a obtenu au Muséum l'exposition des photographies et des documents scientifiques recueillis au cours de son périlleux voyage. Le volume qu'il vient de publier consacre l'un et l'autre. Dans un tout autre ordre d'idées, *Jérusalem et les sanctuaires de la Judée*, par M. Augustin Albouy, et la *Mission de la France*, par Mgr Ricard, seront très appréciés du public pour lequel ils ont été faits. Aux jeunes enfants, amis des histoires émouvantes, s'adressent le *Robinson de la Forêt russe*, par Mme Katchoulcoff, et l'*Ane des Korrigans*, *légendes du Morbihan*, par M. Alfred Quesnay de Beaurepaire. Ce dernier livre, écrit avec verve et imagination, mérite d'être particulièrement signalé. Il est illustré de 80 compositions fort expressives, d'après les dessins de l'auteur. Tout l'ensemble constitue une ingénieuse adaptation des poétiques légendes de la Vieille Bretagne.

Les Librairies et Imprimeries réunies (ancienne maison Quantin) déploient une grande ingéniosité pour se tenir en perpétuel contact avec les goûts mobiles du public. Dans les *Marins russes en France*, par M. Marius Vachon, les éditeurs ont fait un véritable tour de force. En deux mois, ils ont mis sur pied un volume in-4° de 200 pages, illustré de 25 planches hors texte et de 100 gravures dans le texte,

qui, par sa remarquable exécution, dépasse le niveau des œuvres dites de circonstance. C'est un testimonial artistique et littéraire des fêtes inoubliables qui ont scellé l'union des deux peuples. M. Melchior de Vogüé a ajouté au récit animé et précis de M. Vachon une brillante préface qui ira droit au cœur de nos amis. Les illustrations ont toute l'exactitude d'instantanés pris sur le vif, depuis l'arrivée de l'escadre à Toulon jusqu'à son départ pour Ajaccio.

M. Octave Uzanne poursuit le cours de ses succès ; il a la faveur du public, et ses ouvrages sont presque toujours épuisés dès la mise en vente. C'est qu'il sait y faire intervenir la femme, la Parisienne avec son charme capiteux. De la *Femme*



PIÈCES DE PORCELAINE CHINOISE.

(Collection Grandidier.)

à Paris[1], l'auteur de l'*Ombrelle* et de l'*Éventail* a su faire un ouvrage taillé dans le vif de nos mœurs et comme une suite moderne du fameux *Tableau de Paris,* de Mercier. Le caractère, l'esprit, les modes, les manières, les attitudes, les formes de langage, de la Parisienne en ses divers milieux y sont dépeints en une suite de tableaux alertes et ingénieux ; on y retrouve tout l'esprit primesautier et le talent original de M. Uzanne. L'illustration de M. Pierre Vidal complète à merveille les déduits copieux de l'auteur du texte ; mérite rare, elle a su se préserver de la monotonie. M. Vidal est un moderne qui voit la vie sans s'attarder dans les traditions ; c'est comme un Forain au petit pied qui saisit avec adresse le côté aigu des types et anime ses sujets d'un vif sentiment d'observation. La couverture de M. Léon Rudnicki est une imitation heureuse des compositions de M. Grasset.

En même temps, M. Uzanne publie, sous le titre : *Vingt jours dans le Nouveau*

1. Un vol. in-8°, illustré de 300 dessins dans le texte en noir et en couleurs, et de 20 eaux-fortes polychromes. Prix broché : 45 francs.

Monde, un récit très personnel de son séjour en Amérique, au moment de l'Exposition de Chicago.

Citons ensuite, au hasard de la plume, parmi les publications de la même librairie : les *Caricatures sur l'Alliance franco-russe*, de l'infatigable M. John Grand-Carteret, les *Jouets*, de M. Léo Claretie, les *Arts de la reproduction vulgarisés*, par M. Jules Adeline, la *France en bicyclette*, étapes d'un touriste de Paris à Grenoble et Marseille, par M. Jean Bertot, et les charmants et inépuisables volumes de la *Bibliothèque enfantine*.

Chez l'éditeur Calmann-Lévy, une seule publication, mais traitée avec un luxe précieux : les *Trois Mousquetaires*, d'Alexandre Dumas, 2 volumes illustrés de 250 compositions de Maurice Leloir, gravées avec la précision du fac-similé, par J. Huyot, l'habile graveur sur bois. Depuis longtemps, les bibliophiles et les amateurs réclamaient une édition illustrée du plus populaire de nos romans. La lacune est comblée. Par le soin apporté aux gravures, par l'exécution typographique, par l'élégance de son format, ce volume est un livre de luxe dans la bonne acception du mot[1].

La librairie Plon, dont nous avons eu à maintes reprises à célébrer les beaux livres d'art, s'en tient cette année à la série si réussie de ses albums pour enfants. Nous devons signaler le *Grand Napoléon des petits enfants*, avec les spirituelles illustrations en couleurs de Job, l'excellent *Album de Tom Tit*, où l'auteur de la *Science amusante* nous révèle tous les jouets que l'on peut fabriquer soi-même et qui ne nécessitent d'autre outillage qu'un couteau, des ciseaux, le crayon et le porte-plume, la boîte à couleurs et le pot à colle, et enfin une nouvelle élucubration du joyeux Caran d'Ache : le *Prince Kosakokoff*.

Une maison d'enseignement et d'éducation aussi renommée que celle de M. Charles Delagrave manquerait à son programme si elle ne joignait l'amusant à l'utile, le plaisant au sévère. Avec le journal illustré de la *Saint-Nicolas*, qui en est à sa quatorzième année d'existence, et la *Petite bibliothèque des Arts de l'Ameublement*, de M. Henry Havard, qui poursuit le cours de ses succès, cette excellente maison publie cette année les *Futurs chevaliers*, de Balleyguier, avec illustrations de Zier, le *Testament d'un marin*, par Alexis Muenier, avec illustrations de Boutet de Monvel, Geoffroy, etc., la *Grammaire de Pierrot*, avec de très amusantes et très parlantes illustrations de Geoffroy, et le *Tambour-major Flambardin*, de Jacques Lemaire, illustré par Job.

Nous enregistrerons enfin, pour finir par une note plus sérieuse, l'*Histoire populaire de la peinture française*, publiée par notre confrère M. Arsène Alexandre, à la librairie Laurens, l'ancienne maison Renouard, où ont paru naguère les grands ouvrages historiques et didactiques de Charles Blanc.

L. G.

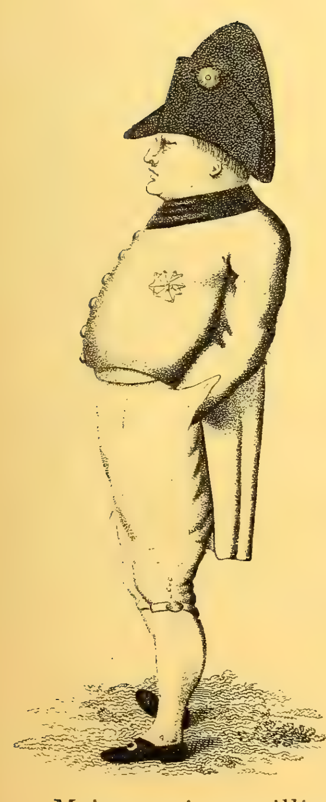
1. Prix, broché : 50 francs.

Le Rédacteur en chef, gérant : ALFRED DE LOSTALOT

Sceaux. — Imp. Charaire et Cie.



L'IMAGE VRAIE DE NAPOLÉON



Nul homme dont l'image peinte, dessinée, sculptée ou gravée, ait été plus répandue que Napoléon. Sa physionomie est familière à tous les peuples, même à ceux qui, aux extrémités du monde, prétendant vivre et penser sur eux, élevaient barrière sur barrière devant les barbares. Si fermé que se crût l'Empire du Soleil levant, l'image conquérante y pénétra et, bientôt après la mort, le profil caractéristique de l'Empereur apparut en tête de livres racontant de fabuleuses histoires, où, sur un fonds très mince de traditions recueillies de quelque Hollandais de passage, l'imagination des poètes s'était donné carrière. Ainsi, sur une trame de gaze légère et brillante, les peintres du Japon, égaux aux poètes, jettent, en se jouant, d'une main experte, les fleurs prestigieuses écloses dans leur cerveau.

Mais parmi ces milliers de représentations du même être, parmi ces portraits multipliés à l'infini par la curiosité, l'admiration,

l'adulation ou la haine, reproduits par tous les procédés, déformés par la reproduction même, par la manie d'enjolivement que les uns y ont portée, par l'idéal artistique cristallisé sur la rétine des autres, comment démêler ceux qui, le plus fidèlement, peuvent nous procurer l'impression qu'éprouvaient les contemporains en présence de Napoléon, général, consul, empereur?

Pour y parvenir, il faut retrouver les effigies qui ont été prises d'après nature et qui sont demeurées sincères et sans flatterie. En en suivant la filière, on prendra quelque idée de la physionomie que dut présenter Napoléon aux différents âges de sa vie, et des modifications que le temps, la santé, même les événements, apportèrent à l'expression de son visage.

*
* *

Point de portrait connu de Bonaparte avant la campagne d'Italie. Le portrait qu'on prétend avoir été peint par Greuze en 1789 et qui fut acheté par le comte de Las-Cases, est une supercherie à laquelle nul n'aurait dû se laisser prendre. Les cheveux courts et sans poudre suffiraient à la dénoncer, aussi bien que l'étrange fantaisie de l'uniforme, même si l'on ignorait que, en 1789, sur sa maigre solde de lieutenant, Bonaparte avait mieux à faire que de payer un portrait de Greuze : il fallait vivre. Le Consulat arrivé, Greuze ayant reçu diverses commandes de portraits du Consul, ayant obtenu des acomptes et en sollicitant de nouveaux (lettre à Champagny du 19 ventôse an XII), dut imaginer qu'il se mettrait bien en cour s'il se donnait comme ayant connu Napoléon dans sa jeunesse et comme l'ayant peint, probablement gratis. Il imagina donc ce portrait où tout est faux à crier et qui n'a pas plus de valeur documentaire qu'il n'a de valeur artistique.

A défaut de Greuze, d'autres artistes ont-ils, avant 1796, dessiné ou peint la figure de Bonaparte? Il existe, paraît-il, dans un département voisin de Paris, chez les descendants d'un des condisciples de Bonaparte, un dessin qui le représente, et qui a été exécuté à Brienne d'après nature, par un professeur de l'École, frappé de l'énergie et de l'étrangeté de la physionomie de Napoléon. Ce portrait, dont on n'a pu jusqu'ici obtenir même la vue, est, s'il est authentique, le premier document graphique sur Bonaparte.

Le second, dont l'existence est attestée par Bonaparte lui-même, est le portrait, sans doute peint en miniature, qu'il annonçait à son

frère Joseph par sa lettre du 25 juin 1795. « Désirée, écrivait-il, (Désirée, c'est la future Mme Bernadotte que, comme on sait,



LE GÉNÉRAL BONAPARTE AU PONT D'ARCOLE

(Fragment du tableau de Gros, gravé par Longhi pour la « Chalcographie impériale ».)

Bonaparte voulait épouser), Désirée me demande mon portrait; je vais le faire faire; tu le lui donneras si elle le désire encore, sans quoi tu le garderas pour toi. » Le portrait a-t-il été envoyé ? Doit-on

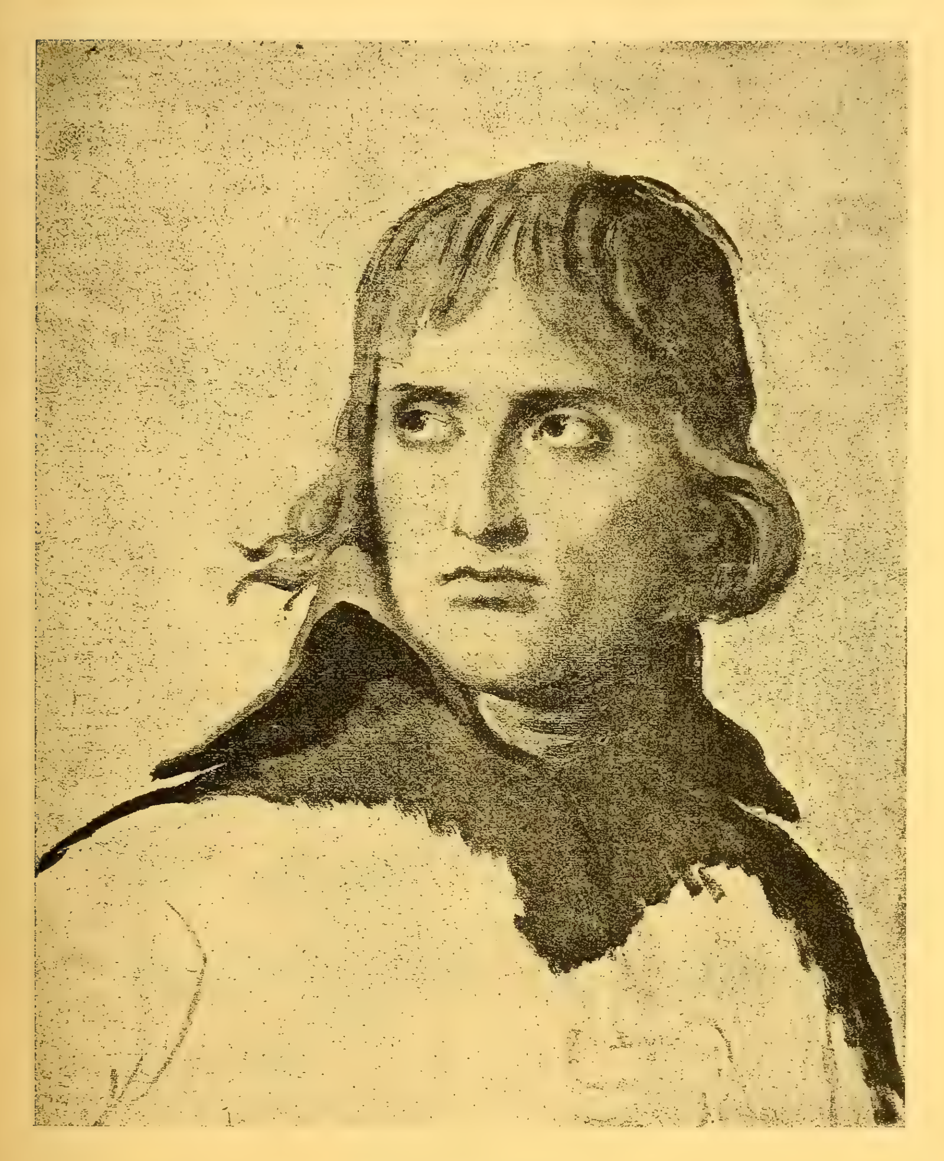
le chercher en Suède, chez les descendants de Désirée, ou, en Italie, chez les descendants de Joseph? Faut-il penser qu'il a changé d'adresse, qu'il fut donné par le Général en chef de l'armée de l'Intérieur à la vicomtesse de Beauharnais ? En ce cas, ne pourrait-on le rencontrer dans les collections de Farnborough?

Ces deux points d'interrogation devaient être posés; peut-être, en apprenant à quel degré ces portraits intéressent l'histoire, ceux qui les possèdent se détermineront-ils à les divulguer. Napoléon n'appartient ni à un particulier, ni à une famille: il appartient au Monde et à la Postérité.

Il faut, en l'état actuel des connaissances, franchir toute l'enfance, toute la prime jeunesse, arriver d'un bond aux portraits faits à l'armée d'Italie. Par fortune, outre les peintres italiens, un nombre relativement considérable d'artistes français et non des moindres, se trouvaient, en 1796 et 1797, à Florence, à Gênes et à Milan. A la suite de l'attentat contre Bassville, la plupart des pensionnaires de l'Académie de France s'étaient réfugiés en Toscane où ils étaient assurés de trouver près du ministre Cacault un asile et une protection ; c'étaient, pour les peintres : Garnier, Meynier, Réattu, Lafitte, Girodet, Gounod; pour les sculpteurs : Dumont, Girard, Lemot, Bridau et Gois. Des artistes libres en assez grand nombre les avaient suivis et, depuis 1793, d'autres étaient venus de France les rejoindre. Tel : Gros, qui a été et est demeuré le plus célèbre. Tous ont dû s'ingénier à reproduire les traits du libérateur. Dès à présent, diverses de leurs œuvres sont retrouvées; avec le temps, toutes sortiront, et c'est pourquoi il importait d'énumérer leurs noms.

Est-ce Gros, Appiani ou Cossia, qui le premier a obtenu séance du Général? En tous cas, le portrait d'Appiani, d'un vif intérêt, n'est connu que par une estampe en couleurs d'Allix, celui de Cossia que par une gravure défigurante de Schiavonetti, tandis que, du portrait de Gros, outre l'original qui est au Louvre et l'excellente gravure de Longhi, on a la première pensée, un croquis à la plume et au crayon fait sur nature. De plus, si l'on sait que Bonaparte a donné séance à Appiani pour un tableau le représentant en costume des général en chef, l'épée nue à la main, au moment où il met le pied sur le pont de Lodi, si l'on peut supposer que c'est l'étude faite pour ce tableau qui a servi à la peinture gravée par Allix, on peut affirmer avec une certitude absolue, que, à Milan, Joséphine a procuré à Gros les moyens de peindre réellement le Général d'après nature et que c'est ce portrait que le Louvre possède. On sait, par Lavallette et

par d'autres, que, au palais Serbelloni, après le déjeuner, Mme Bonaparte entraînait son mari dans un salon où l'attendait devant sa



LE GÉNÉRAL BONAPARTE.

(Fragment terminé du portrait par David, demeuré inachevé. Appartenant à M. le duc de Bassano.)

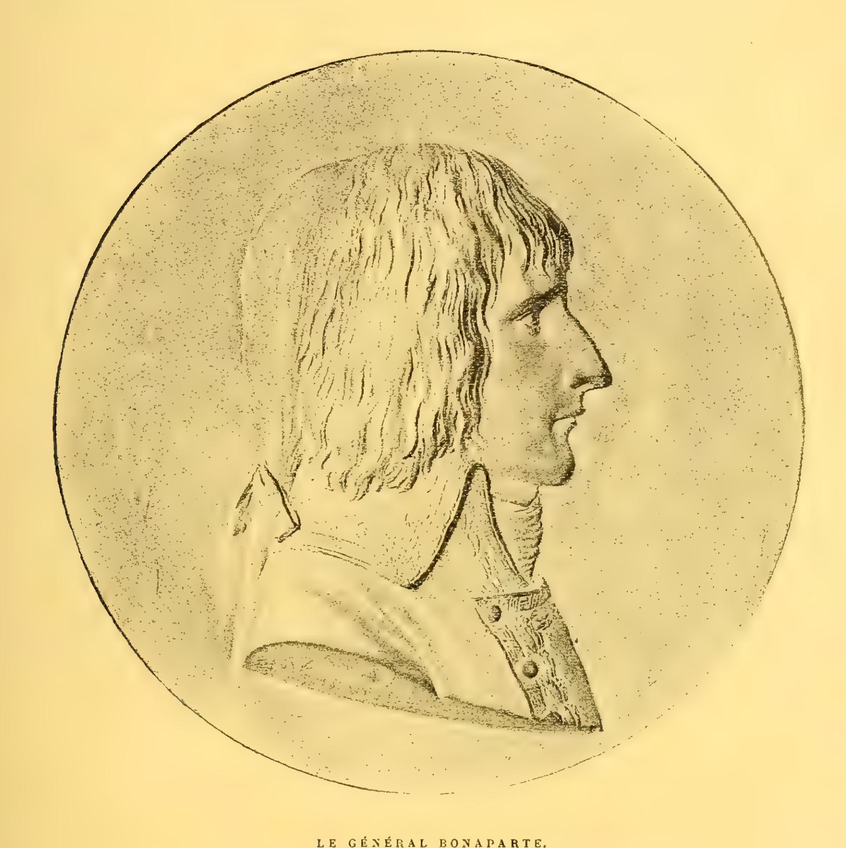
boîte disposée ; là, elle le prenait sur ses genoux, comme un enfant mutin, se chargeait de le tenir dans la pose et, pour que le Général ne fût point dérangé, mettait un aide de camp en faction à la porte du salon.

En ce portrait héroïque, Bonaparte est représenté sur le champ de bataille d'Arcole (Gros l'y avait vu). Le sabre en la main droite, le drapeau en la gauche, il avance d'une course rapide, ses cheveux longs envolés autour de sa tête maigre. Sous ces cheveux demi-poudrés, abondants et retombants, le front se rétrécit et toute sa puissance est concentrée dans les plis saillants que forment les sourcils froncés. Les yeux d'un gris d'acier, enfoncés dans leurs orbites, le nez très mince, saillant et, du bout, en bec d'aigle; la bouche d'un dessin si pur et si net, avec les coins baissés dans une expression de fierté suprême, c'est là ce qui frappe d'abord et qui, si on regarde, hypnotise. C'est ici l'œuvre d'un grand artiste; mais, que l'on compare ce portrait type à des portraits de même date, exécutés par des artistes de talent inférieur, on retrouvera sans hésitation dans ceux-ci les mêmes traits ininventables. On connaît de Lafitte une tête grandeur nature, signée et datée de 1796 : Bonaparte y apparaît de face, coiffé de son chapeau empanaché de général en chef. La courbure du nez, le dessin de la bouche à l'arc si justement formé, l'avancement du menton, la forme des arcades sourcilières, la cavité profonde des yeux, tout est pareil; mais, chez Lafitte, le trait s'affaiblit, veut être antique comme il convient à un élève de M. Regnault, et déjà l'enjolivement se laisse deviner dans le gras des joues trop pleines, dans la grandeur exagérée des yeux qui perdent cette transparence, cet éclat, ce triomphant éclair que nul regard ne pouvait soutenir. Sans doute, cette lumière interne ne jaillissait point d'une façon continue. Au repos complet, les yeux étaient bleus, d'un bleu très soutenu; mais ce bleu, au lieu de tourner au noir comme il arrive, pâlissait dans l'émotion jusqu'au gris tout à fait clair, au gris d'acier, si brillant qu'il semblait un métal en fusion. Les lignes alors s'accusaient davantage, se sculptaient au couteau, mettaient comme à nu l'ossature même de la face, faisant ressortir la largeur singulière des pommettes et du maxillaire inférieur, un des traits de race qui valent le plus d'être écrits, et qui, s'il est omis, enlève à la physionomie une part de son caractère.

Il doit y avoir d'autres portraits de cette époque. Tout Italien, tout Français dessinant qui a vu Bonaparte, a dû essayer de fixer son aspect extérieur, mais, dans l'état de nos connaissances, les documents manquent encore et l'on ne peut que signaler qu'ils *doivent* exister.

Il faut à présent, pour trouver une représentation intéressante, déserter l'Italie, et suivre, à travers la Suisse, le Général revenant

en France. Voici, du 24 novembre 1797, un profil publié par Ch. de Mechel, qui peut avoir servi de type au dessin de Guérin, si bien gravé par Tapinois, à une gravure de Urlmann publiée à Dresde, et, au moins à trois autres planches anonymes. Ce profil mérite d'être retenu, car il est d'une sincérité particulière ; les traits y sont accusés avec une rare vigueur, mais on ne saurait y rencontrer



LE GÉNÉRAL BONAPARTE.

(Reproduction d'après le médaillon original de Boizot, daté de l'an VI.)

encore de renseignements décisifs sur la forme de la tête, tant les cheveux très longs et dont quelques-uns seulement sont réunis en catogan, font un voile épais descendant sur le col brodé.

Si l'on insiste sur ce point et si l'on voudrait constater dès cette date quelle est la forme de la tête de Napoléon, c'est qu'une paradoxale théorie est, paraît-il, en circulation à ce sujet. Elle serait lancée, dit-on, par un sculpteur — homme de lettres, qui a prouvé par de nombreux bustes de l'Empereur, à divers âges de sa vie, à quel

point il ignore la structure de sa tête, l'aspect de son corps, la ligne de ses épaules, et tous les traits caractéristiques de sa physionomie. Conclure ainsi de ses propres œuvres, qui n'ont ni valeur documentaire ni valeur artistique, est un peu audacieux, et par malheur les arguments graphiques contemporains manquent presque pour riposter.

Il existe bien, d'Italie sans doute et certainement de ces années 1797 et 98, divers bustes et au moins une statuette ; mais les cheveux y sont aussi longs et la forme de la tête aussi masquée. De même dans le beau portrait de Guérin, gravé par Fiesinger et par Herhan, et dans le buste et le médaillon que Boizot a exécutés dès le retour de Bonaparte.

Pourtant c'est à ces deux œuvres capitales qu'il convient de s'arrêter, car, si Boizot n'a pu exécuter buste et médaillon d'après nature, — ce qui est pourtant à discuter, — il ne semble pas douteux qu'il n'ait, en plusieurs séances, très soigneusement étudié, sous six aspects différents, la figure de Bonaparte.

On retrouve sa main dans six dessins très poussés qui, à défaut de signature et de marque d'origine, prennent leur authenticité des détails de costume que le modeleur a négligés, de l'éclat des yeux sous leurs aspects les plus divers, de la comparaison avec le buste, avec le médaillon faits à la même date par le même artiste. Or, dans l'un de ces croquis, qui tous sont de l'époque où Bonaparte portait les cheveux longs, il s'en trouve un où les cheveux sont négligés à dessein, et relevés pour laisser voir la forme du crâne ; et la tête apparaît, exactement ressemblante à celle d'un buste que le même Boizot exécuta durant la période consulaire, près de trois années plus tard ; c'est la même forme du crâne, la même expression de la physionomie. Ce second buste a servi de type à la plupart des portraits peints ou gravés ; il était donc conforme au modèle, puisque chacun, à ce moment, pouvait s'assurer de la ressemblance. Donc, la tête est bien restée identique à elle-même, la coupe des cheveux seule en change l'apparence.

Dans les six dessins de Boizot, les traits, sans être gros, n'ont plus l'âpreté pourtant que donnent le portrait et surtout le croquis de Gros. Est-ce une illusion ? Faut-il penser que, après le repos à Mombello, à Passeriano, à Paris, un peu de maigreur a disparu ? On serait tenté de le croire en regardant la vivante esquisse que David a faite à ce moment et qui appartient au duc de Bassano. Cette esquisse, malheureusement, n'est point le premier jet du maître, c'est



LE PREMIER CONSUL DANS LA « REVUE DU DÉCADI », D'ISABEY ET CARLE VERNET.

(Fragment d'une épreuve d'essai de la gravure de Mécou.)

un morceau de tableau qui perd en sincérité ce qu'il gagne en composition. Que ne donnerait-on pour avoir une de ces études de David où l'on peut se fier absolument, qui procurent la certitude parce que la nature y crie! Pourtant, bien que le maître ait ici amolli l'expression générale du visage, qu'il lui ait donné un air de méditation mélancolique, inhabituel, et qu'il ait sûrement arrondi les lignes, les traits présentent sur les portraits de Gros et d'Appiani un enforcissement tel que le peintre n'a pu l'inventer, et cet enforcissement se constate encore dans un petit dessin de Dutertre, l'un des plus curieux de cette série si réaliste des portraits des savants et des généraux de l'armée d'Égypte. De cette suite, il ne faut retenir que les eaux-fortes, non les pièces terminées et gâchées plus tard. Or, dans l'eau-forte, Bonaparte apparaît plus grave, peut-on dire, qu'en Italie. La face est plus garnie, les joues moins creuses, le menton volontaire plus plein. Il résulte de ce profil une impression de calme, d'assurance, de certitude, qui ne ressort d'aucun des profils déjà vus. On dirait que, au général hardi et, d'obligation, risque-tout, a succédé le législateur pondéré qui, sur ses traits, a imprimé quelque chose de la gravité sereine des Orientaux.

*
* *

De l'Égypte, presque rien. Le croquis de Dutertre est du début de la campagne, peut-être du voyage ; les cheveux sont encore longs et flottants. De portrait en Égypte avec les cheveux coupés, nul qui vaille; à peine une légère eau-forte de Denon et, dans les architectures, quelque amusante silhouette que plaquent les dessinateurs de l'expédition pour y donner un peu de mouvement. Il faut, pour trouver l'aspect nouveau de la figure de Bonaparte, en venir aux portraits exécutés à Paris, après Brumaire. Les cheveux coupés court à présent sur les faces, dégagent peu à peu les tempes, les oreilles, et le cou, et font mieux paraître ce remontement des épaules, si caractérisé pendant le Consulat, dont les artistes tiennent plus de compte alors parce qu'ils sont plus sincères et moins officiels. Par derrière, les cheveux sont encore longs, mordent sur le collet, comme on peut le voir sur un petit buste d'une qualité rare dont le moule est conservé à la Manufacture de Sèvres, dans un curieux petit portrait de Chataignier, dans le beau tableau d'Appiani, dans le dessin de Bouillon et même dans la gravure en couleurs de Levachez d'après Boilly. Ces cheveux donnent à la tête, vue en profil



L'EMPEREUR, BUSTE DE NAPOLÉON PAR HOUDON.

(Musée de Dijon.)

perdu, un aspect très particulier qui s'atténue et s'efface à mesure que les cheveux, devenant plus rares, sont coupés de plus près et que le front se dégarnit comme la nuque.

Dans ces portraits premiers du Consul, la maigreur dessine encore à arête très vive la forme du nez, fait saillir l'ossature du menton, conserve les angles de la face; le teint — qui ne change pas — demeure d'un blanc mat, tirant sur le jaune, sans nulle rougeur ni sur les joues, ni aux pommettes; la courbe des épaules s'accentue par suite de la mauvaise habitude prise dans un continuel travail de bureau. Mais c'est surtout, c'est presque uniquement le changement de coiffure qui établit la différence apparente entre la physionomie du Général et celle du Consul. Sans doute, la pensée, la réflexion, la tension interne ont creusé de plus en plus la cavité de l'œil, dont le cerne est parfois comme en bourrelet, mais c'est de ne plus voir ce flottement, autour de la tête, des mèches éparses, cette auréole des cheveux grisonnés d'un œil de poudre, qui empêche de retrouver l'identité entre une tête et l'autre.

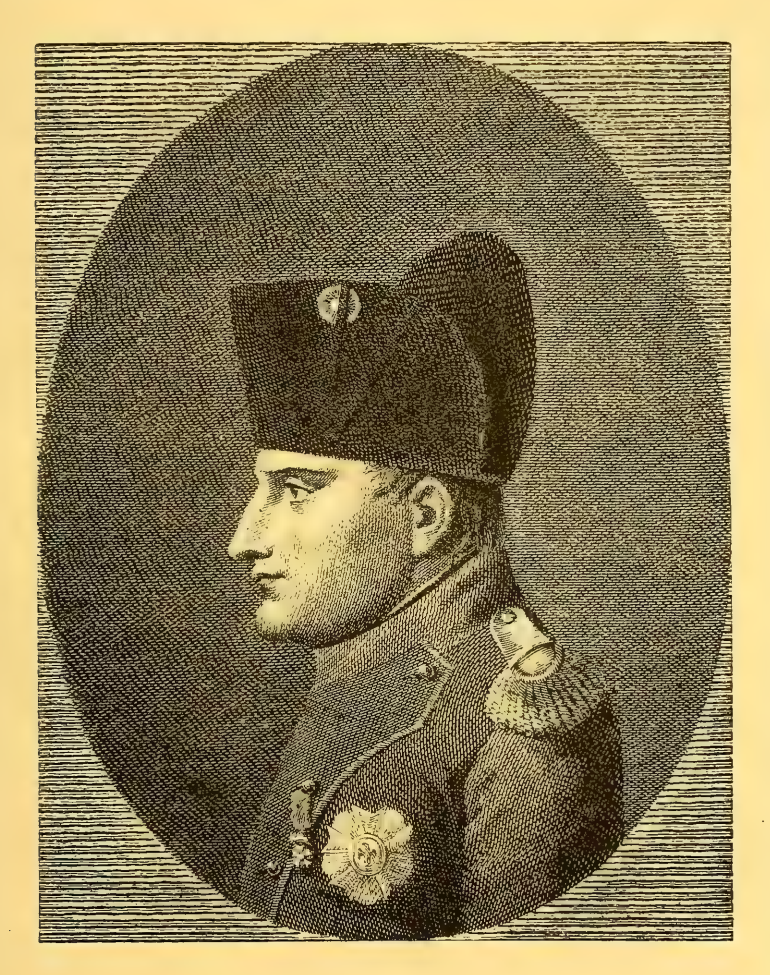
De plus, tout au début, Bonaparte laisse pousser des favoris qu'il fait descendre aux trois quarts de la joue. On peut le constater dans une suite de bustes et de médaillons officiels, dont les moules sont conservés à la Manufacture de Sèvres. Les favoris disparaissent lorsque le Consul adopte une coiffure à la Titus tout à fait franche, mais, tant qu'ils subsistent, ils changent la physionomie au point qu'un peintre contemporain des plus illustres, qui a fait de la tête de Bonaparte une étude particulière, a pu la méconnaître en examinant un de ces médaillons.

L'époque durant laquelle la figure de Napoléon est peut-être le plus belle, c'est l'époque que caractérisent ces deux dessins d'Isabey évidemment frappants de vérité : d'abord, *La Revue du Décadi*, puis le médaillon que grave Alexandre Tardieu et au bas duquel se trouvent ces deux vers de Théveneau :

Qui prêtera jamais pour tracer son histoire
Une plume à Clio? L'aile de la Victoire.

Ce portrait, reproduit très souvent, avec le profil à droite et à gauche, est le meilleur de Bonaparte à trente ans. Les favoris ont disparu. Les cheveux, encore assez longs et fournis, ont une liberté amusante et couvrent les oreilles, qui, en cette tête, la plus puissante et la plus suggestive qui soit, sont peut-être, comme chez quelques

Napoléonides, la partie défectueuse. Nulle graisse qui alourdisse la ligne si pure de la tête assez petite (56 à 57 centimètres de tour), demeurée longue, sans aucune bouffissure encore. Point de flatterie dans ces portraits d'alors. Dans la *Revue du Décadi*, Isabey, très nette-



L'EMPEREUR. ESTAMPE ALLEMANDE [1].

ment, remonte les épaules comme elles sont dans la nature et, s'il souligne ainsi ce défaut, n'en ferait-il pas autant d'autres vices de construction s'il en rencontrait?

Cette attitude que lui a donnée Isabey, déplaît à Bonaparte. Il en

1. Cette estampe reproduit les traits essentiels de la gravure de Dähling, sur laquelle, de 1806 à 1815, ont été copiées toutes les représentations de Napoléon.

fait l'observation, et désormais, dans tous les portraits plus ou moins officiels, on verra peu à peu les épaules s'abaisser jusqu'à devenír tombantes comme dans les statues antiques, mais lorsque dans ses campagnes l'Empereur rencontrera sur sa route, à l'étranger, quelque dessinateur sincère, et lorsque à Sainte-Hélène des officiers anglais essayeront de croquer sa silhouette, toujours on verra reparaître ces épaules remontées qu'Isabey lui avait données et qui, chez certains de sa race, chez le roi Jérôme et le prince Napoléon, par exemple, étaient si marquées. Peut-être, au point de vue de la beauté classique, doit-on les critiquer; en fait, elles ajoutent à la puissance de la tête une impression de force et donnent à tout le corps une étrange dignité.

A la fin du Consulat, le front se dégarnit, l'embonpoint commence. Dans le portrait de Robert Lefèvre, magistralement gravé par Aug. Desnoyers, surtout dans le portrait de Gérard, gravé par Richomme et par Bazin, dont l'original appartient au duc d'Aumale et dont l'étude d'après nature a été reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1] grâce à l'obligeance du baron Gérard, on peut suivre cette transformation qu'amènent l'âge et la santé. Qu'on compare ce dessin de Gérard aux portraits antérieurs : certes, il y a ici de l'officiel; la hauteur des épaules, surtout visible quand le Consul se présente de profil et plus encore de profil perdu, est supprimée ou du moins singulièrement atténuée; mais, dans la figure, point de trait qui soit embelli : on ne peut toucher au dessin de cette bouche, on ne peut changer la direction de ce nez; si le bec d'aigle se fait moins sentir, c'est qu'ici Napoléon se présente de face, mais toute la flatterie, c'est la pose de la tête. Qu'on prenne le portrait au crayon d'Isabey, le *Bonaparte à la Malmaison*, où la tête perd en puissance, parce que le front est couvert, que le chapeau tire l'attention, que la stature générale sollicite la vue : ce sont bien identiquement les mêmes traits, et l'enjolivement, déjà visible pour le corps, est insignifiant pour le visage.

On peut donc suivre, d'une façon pour ainsi dire mathématique, la physionomie de Napoléon depuis la première campagne d'Italie jusqu'à la fin du Consulat; mais, à partir de la proclamation de l'Empire, on ne saurait plus, ni dans les portraits, ni dans les bustes, retrouver la sincérité qui importe à la curiosité de l'histoire. Les œuvres originales et personnelles, si nombreuses quelques mois auparavant, si recommandables par leur accent de vérité, se font à

1. Voir *Gazette*, 3e pér., t. V, p. 61.

présent infiniment rares. Un type gouvernemental s'établit, qui est désormais la représentation officielle de l'Empereur, et la seule



L'EMPEREUR. CROQUIS D'APRÈS NATURE PRIS A LONGWOOD LE 5 JUIN 1820[1].

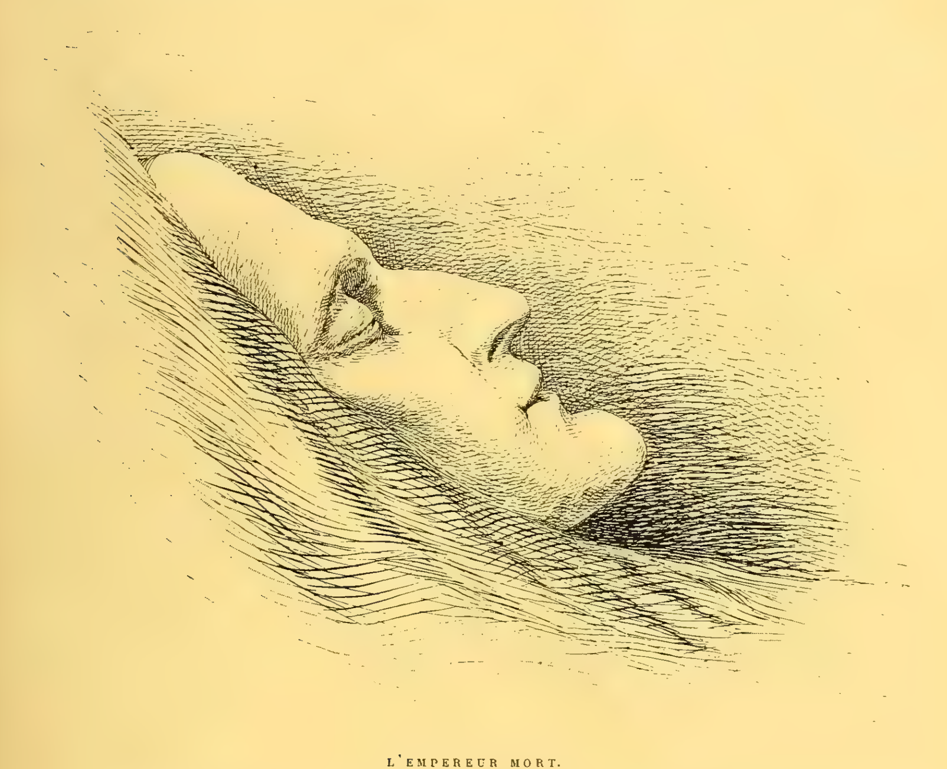
admise dans les palais, les préfectures et les mairies. Si Canova

1. Ce croquis a servi de type à une gravure coloriée française donnée comme exécutée d'après un dessin fait le 6 mars 1821, et reproduit en lithographie vers 1822 par Charton à Genève.

met encore quelque trace d'étude dans le buste où l'Empereur est montré assez maigre, la tête penchée et tournée à droite, bientôt, dans les nouveaux bustes qu'il exécute, il se plie à la consigne. Chaudet renchérit et partage avec Canova le privilège de fournir l'effigie gouvernementale. Aussi les deux bustes de Houdon, l'un assez médiocre, à dire vrai, quoique donnant encore des indications exactes, l'autre merveilleusement beau et digne de toute admiration, n'ont aucun succès. Cela est tout simple; Houdon a suivi la nature, et le grand artiste qu'il était n'a pas pensé qu'il pût faire mieux qu'elle. Autour de la tête encore maigre, qu'il a étudiée de près lorsqu'il exécutait le buste du premier Consul, — ce buste dont on n'a pu retrouver encore la trace et que l'on ne connaît que par le tableau de Boilly, — autour de cette tête aux plans vivement accusés, où il a concentré toute la beauté de l'homme, toute l'énergie de sa race, sans s'astreindre aux formules et aux canons antiques, il a tordu cette bandelette, antique diadème des monarques d'Asie, emblème de la souveraineté pour les artistes, sans nul rapport avec l'épaisse couronne de feuilles de chêne et de lauriers pour laquelle Chaudet a dévalisé des forêts. Son œuvre présente, outre un goût d'art digne de sa jeunesse, une ressemblance qu'on ne peut contester, mais par cela même elle n'aurait pu donner l'impression que recherchait l'Empereur : une idée de puissance, de stabilité, d'éternité; et, cette idée, elle s'impose dans les bustes de Chaudet et de Canova, tout à fait inférieurs comme art et volontairement écartés du modèle, de même qu'elle s'impose dans les portraits de Gérard et de David où dès maintenant on ne doit plus chercher la ressemblance.

Qu'on n'aille pas s'imaginer que ce fût par fatuité ou par désir d'être embelli que l'Empereur a voulu fixer aux yeux des peuples, d'une façon définitive, sans s'inquiéter des modifications que sa physionomie pourrait subir, le type d'après lequel les peuples devraient imaginer le souverain. Il importait que ce souverain fondateur de la quatrième dynastie apparût beau, serein et grave, beau d'une beauté presque plus qu'humaine, semblable aux Césars déifiés ou aux Dieux dont ils étaient l'image. Que cela lui ressemblât, il n'y attachait nul prix; il lui suffisait que les traits significatifs de sa figure se retrouvassent dans ses portraits ou ses bustes, de façon qu'on ne pût le méconnaître; et ainsi se mettait-il aux yeux des peuples au-dessus de la vieillesse et des changements qu'elle apporte, au-dessus des diagnostics que l'on pouvait tirer de sa santé d'après tel ou tel portrait, et, en prohibant la multiplicité et la diversité des repré-

sentations qu'on eût pu donner de son visage, en assurait-il, par un type presque unique, répandu presque à l'infini, la perpétuation. Même la prévision dynastique se faisait jour dans ce dessein. Il importe qu'une dynastie ait un type officiel, un caractère physique spécial : tels les Bourbons et les Hapsbourg. Or, en généralisant le type, en atténuant ce qui était le plus personnel en sa physionomie propre, Napoléon permettait davantage à ses descendants et à ses



L'EMPEREUR MORT.

(Croquis d'après nature pris à Longwood, le 5 mai 1821, par le docteur Archibald Arnott.)

neveux de s'en approcher. Il est en effet, chez tous les Napoléonides, des traits communs et qui, toujours, par quelque point, se rattachent à l'idéale beauté que le chef de la Maison avait établie comme son effigie publique.

Appliquée à la politique et à la représentation officielle du souverain, l'idée est grande ; Napoléon la poussait jusqu'à ses conséquences extrêmes. Même sur ces petits portraits en miniature destinés à orner des tabatières de présents, il ne se souciait nullement de la ressemblance. Les lettres de Duroc, grand maréchal du Palais, chargé des commandes, sont significatives : « Recommandez aux

peintres, écrit Duroc le 15 septembre 1807, de faire des figures plutôt gracieuses » ; le 1er octobre : « Recommandez aux peintres de s'attacher moins à la parfaite ressemblance qu'à donner le beau idéal en conservant quelques traits et en faisant un portrait plutôt agréable » ; le 22 octobre : « Je vous renvoie, monsieur, le portrait de Sa Majesté, la figure n'a pas assez de noblesse : enfin, dans celui-là comme dans tous les autres, le peintre cherche à attrapper une ressemblance qu'il ne peut pas attraper et cela le conduit à faire d'autres fautes ». Les exemples pourraient être multipliés à l'infini : ceux-ci, pris en deux mois, suffisent.

On ne saurait donc retrouver une physionomie vraie de l'Empereur ni dans les tableaux de David, de Gros, de Gérard, de Robert Lefèvre, d'Appiani, de Muneret, ni dans les miniatures d'Isabey, de ses collaborateurs et de ses émules. C'est ailleurs qu'il convient de la chercher et c'est sur des croquis surpris en quelque sorte par des peintres français ou étrangers qu'on peut suivre la transformation graduelle qu'elle subit par le fait de l'âge et l'évolution de la santé.

Comme celui de ses neveux, notre contemporain, dont le tempérament physique s'est rapproché le plus du sien, l'Empereur, aux environs de la quarantaine, a subi une crise singulière d'engraissement que rien jusque-là ne faisait prévoir. Sans doute, cette phase s'est présentée plus tôt chez le prince Napoléon : cela a tenu à la maladie que l'Empereur avait eue depuis Toulon et qui persista jusqu'à la fin du Consulat, à la vie brûlée qu'il avait menée en Italie et en Égypte, à l'activité cérébrale qu'il avait déployée pendant le Consulat, surtout et uniquement à la santé. L'effet avait été retardé, mais la cause demeurait identique, et, à partir de 1807, c'est-à-dire quand le tempérament se fut rassis, Napoléon enforcit d'une façon surprenante. On peut fixer cette date, car Dähling, qui a vu l'Empereur à Berlin, et qui, en un portrait en couleurs d'une valeur singulière, a fixé ses traits, et d'autres artistes qui l'ont dessiné à Potsdam et à Varsovie ne le montrent encore, en 1806 et au début de 1807, que bien portant et sans graisse inutile. Sans doute, la face s'est déjà élargie, les joues se sont empâtées, mais rien encore qui soit en excès; tandis que, dès Tilsitt, le visage, sous l'action de la graisse envahissante, change de caractère et, dès lors, jusqu'en 1812, avec des ralentissements sans doute aux périodes où l'Empereur donne à son corps un exercice extraordinaire, mais avec une progression continue, l'Empereur grossit et surtout sa face s'arrondit.

Des estampes pour la plupart anonymes, généralement publiées à



Girodet del. Henog. héliog.

NAPOLÉON AU THÉATRE DE ST CLOUD LE 15 AVRIL 1812

(Collection de M. le Comte A. d'Hunolstein)

Gazette des Beaux-Arts Eudes & Chassepot imp.

l'étranger, exécutées par des artistes d'ordinaire assez inhabiles, permettent déjà de prendre un soupçon de ce changement; même, il y en a trace dans des portraits officiels : tel celui où Isabey représente l'Empereur en pied, en grand costume de cour, mais le peintre est assez courtisan pour ne retenir de cet épaississement que la noblesse et la gravité qu'il apporte; tel encore celui où David amincit exagérément et flatte les contours, laissant à la tête la forme longue qu'elle a perdue, et, avec le Napoléon de 1812, donnant réellement un Napoléon de 1807, d'une expression seulement un peu plus mûre. Mais rien ne vaut, pour confirmer cette assertion, le document pris sur nature, qui n'a point subi les retouches adulatrices du graveur, et qui, dans ces conditions, apporte la part de vérité que le dessinateur a été capable de voir et de rendre. Bien que gravure, il faut citer d'abord une estampe d'un travail singulier, exécutée durant le voyage de 1811 dans les Départements réunis, par un artiste hollandais. A défaut de nom de graveur, on peut affirmer l'origine et la date, car l'Empereur y est représenté portant au côté gauche de la poitrine, entre l'étoile de la Légion d'honneur et la Couronne de fer, la décoration de l'ordre de la Réunion qu'il vient d'instituer, qu'il n'a prise qu'alors, n'a gardée que durant ce voyage; et ce sont seulement les artistes hollandais qui l'ont peint avec ce joyau. (Témoin un tableau de Van Spaendonck qu'on a pu voir récemment à Paris, mais qui, curieux par les accessoires, ne donne pas un trait de nature et est bien inférieur à cette gravure). Eh bien! là, Napoléon est représenté avec une figure presque absolument ronde, à ce point ronde qu'on serait tenté de crier à l'exagération, si l'intention d'embellir n'apparaissait en d'autres parties de la figure, si surtout ce document ne se trouvait confirmé par trois autres témoignages graphiques originaux, le premier de Couder, les deux autres de Girodet. Couder, qui avait vingt et un ans en 1811, a pris son croquis au pastel à la chapelle des Tuileries, pendant la messe. Le front, un peu dégarni; les cheveux non pas noirs, mais d'un brun clair; les yeux franchement bleus et d'un bleu soutenu; la figure presque ronde, mais d'une puissance de beauté, d'une régularité merveilleuses; la tête un peu enfoncée dans les épaules; ce sont là les points qui se dégagent et mettent ce croquis léger tout à part. En le comparant aux dessins de Girodet, postérieurs d'une année, qui donnent cinq aspects différents de la tête de l'Empereur, on constate que, de 1811 à 1812, Napoléon a encore engraissé. La tête chez Girodet est plus ronde encore, plus pleine de partout; les joues sont plus fortes, le front

est plus dégarni. D'un de ces dessins, à la vérité, on ne connaît que la gravure faite en Angleterre par Maile et publiée par Jones, mais, grâce à l'extrême obligeance de M. le comte Antoine d'Hunolstein, on peut donner ici une reproduction directe du second dessin, la plus intéressante et la plus curieuse représentation qu'on ait de l'Empereur.

Les deux dessins de Girodet sont de la même année, presque du même mois. Le premier, celui gravé en Angleterre, a été fait à la chapelle des Tuileries le 8 mars 1812. Le second, celui qui appartient à M. d'Hunolstein, a été exécuté le 13 avril 1812 à Saint-Cloud, pendant le spectacle. Les comédiens ordinaires de Sa Majesté : Fleury, Armand, Michot, Mmes Volnais et Mars jouaient l'*Amant Bourru*, comédie en trois actes, en vers, de Monvel, que Napoléon avait déjà vue le 3 août 1806 à Saint-Cloud et le 17 octobre 1810 à Fontainebleau. A la troisième fois, la pièce ne l'intéressa guère, car il s'endormit et Girodet en profita. Voilà donc le premier portrait authentique que l'on connaisse de Napoléon dormant, c'est-à-dire avec les traits entièrement au repos. Il s'éveille brusquement, regarde autour de lui si on l'a vu dormir, — c'est le second croquis. — Puis s'efforçant de sourire, il fixe ses yeux sur la scène, — c'est le troisième dessin. — Le sourire de Napoléon, ce sourire irrésistible, disent les contemporains, ce sourire qui éclaire et qui pare sa physionomie tout entière, nul peintre, nul sculpteur, n'avait jamais tenté de le rendre, et pour la première fois il apparaît. A le définir par des écritures il faut renoncer. On a ici ce sourire même, avec son charme, sa grâce, l'éclair de ces yeux profonds; et ce sourire a été surpris et immortalisé par un artiste qui, cette fois du moins, a été grand. Mais en un autre point ces trois dessins de Girodet sont révélateurs : pour la forme que le visage a prise ils confirment entièrement les deux dessins de 1811 : ils le montrent tout à fait rond, exactement semblable à celui que Gérard et Isabey, en divers portraits, donnent au Roi de Rome; on comprend alors le but poursuivi par ceux qui n'ont pas, comme Prudhon, suivi la nature, mais, en peintres officiels, formulé le Napoléonide; — et en cette figure du fils, c'est le père qu'il faut chercher.

Comme note prise sur nature, deux années plus tard, en 1814, durant le séjour à l'île d'Elbe, on peut relever le croquis d'Hubert, un des valets de chambre de toilette. C'est un profil d'un dessin très médiocre, mais qui montre comme la guerre de France a maigri l'Empereur. Sans doute, le profil ne s'est jamais empâté et arrondi comme la face; le dessin de Girodet du 8 mars 1812, le démontre;

le front, la ligne du nez, la bouche, y ont conservé leur pureté, mais le menton s'y est épaissi et le gonflement de la joue marquant une ligne déformante qui rejoint la narine, ne se retrouve que très atténué dans le dessin d'Hubert.

Après le départ de Rochefort on n'a plus de Napoléon que des



L'EMPEREUR SUR SON LIT DE MORT.

(Croquis d'après nature pris à Longwood, le 6 mai 1821, par W. Crockatt, et offert à lord Panmore.)

caricatures exécutées par des mains inexpertes et sans aucun goût d'art. Toutefois ces dessins qui émanent des ennemis, qui poussent à la charge les traits de l'Empereur et voudraient les rendre ridicules, peuvent fournir peut-être encore, à qui les sait regarder, quelques renseignements. Dans l'un de ces croquis [1], dont l'original est signé

1. La gravure, publiée en tête de cette étude, a été exécutée en Angleterre en 1817 d'après le dessin signé J. B. provenant du Napoleon's Museum de Mr Gainsbury. *The Century illustrated Magazine* a publié dans son numéro de décembre 1893 une reproduction de la même silhouette d'après une *aquarelle*

des deux initiales J. B. il est impossible de méconnaître les traits de Napoléon et même son attitude de corps. Il a été exécuté en 1817, c'est-à-dire lorsque le captif conservait une apparence de santé. Trois ans plus tard, à la fin de 1820, un passant prend un autre croquis où la tête ressemble étrangement aux caricatures qu'on répandait ces dernières années contre le prince Napoléon. Le bec d'aigle s'est accusé, le menton s'est retroussé : le corps, par cette inaction forcée et cette claustration volontaire, a encore grossi, le ventre s'est ballonné sur les jambes maigres.

La fin, la délivrance approche : et voici, d'après Napoléon mort, toute une suite de dessins du plus vif intérêt : c'est d'abord un croquis pris, paraît-il, par ordre du grand-maréchal Bertrand, mais dont on ne connaît jusqu'ici que l'arrangement fait en France postérieurement par Mme Jacotot. C'est le modèle le plus ordinairement reproduit en gravure, en lithographie, en peinture, même en bas-relief. Ces reproductions ont déformé les traits et on ne saurait rien en déduire. D'une tout autre valeur sont le dessin pris par le capitaine Marryat, une heure après la mort, le croquis fait par le docteur Arnott, chirurgien au 20e régiment, avant que le masque n'ait été moulé par Antommarchi, et enfin la silhouette crayonnée par William Crockatt quatorze heures après la mort. De celle-ci, la gravure au pointillé plus reproduisible que le crayon même, un peu effacé, donne — on peut le garantir — une impression très fidèle. La main qui a tracé cette image est inhabile, mais peut-être trouvera-t-on en cette tête morte quelque chose qui n'est point dans le masque d'Antommarchi. Avant que la mort eût fait complètement son œuvre, la tête de l'Empereur, émaciée par le long martyre, sembla, dit Marchand, la tête même du Consul, et, un temps, elle resta ainsi merveilleusement belle, plus fine, plus mince, plus légère — plus espérante que possédante, — telle que la France l'avait vue après la journée de Brumaire, au temps où, dans l'ascension de sa gloire, Bonaparte incarnait tout l'avenir de la patrie : et c'est quelque chose de cela, qui est dans ces dessins d'officiers anglais.

FRÉDÉRIC MASSON.

offerte par M. Henry Irving au mess de l'académie militaire des États-Unis à West-Point. Il est à supposer que cette aquarelle est plutôt une sorte de gravure en couleurs. On connaît d'ailleurs de ce type au moins trois estampes différentes qui toutes sont des interprétations du dessin signé J. B.

LA

SCULPTURE FLORENTINE

AU XIVe ET AU XVe SIÈCLE

(TROISIÈME ARTICLE[1].)



Jusqu'ici, en parlant de la sculpture florentine au XIVe siècle, nous avons étudié des œuvres de premier ordre, telles que la *Porte du Baptistère*, les *Bas-reliefs du Campanile*, la *Façade d'Orvieto* ou le *Tabernacle d'Or san Michele*, mais nous n'avons pas encore constaté l'existence à Florence d'une véritable école de sculpteurs. Rien d'analogue à ce que nous observons dans la peinture où, sous l'action de Giotto, se constituent des ateliers qui créent et se transmettent une tradition artistique, tout un ensemble de doctrines. Florence ne voit réellement apparaître chez elle d'importants ateliers de sculpture que dans le troisième tiers du siècle, lorsqu'il s'agit d'orner les édifices publics et spécialement la cathédrale dont la construction était, depuis le commencement du siècle, sa pensée dominante.

1. Voy. *Gazette*, 3e période, t. IX, p. 353, et t. X, p. 307.

Le XIV[e] siècle fut à Florence le grand siècle de l'architecture. C'est lui qui donne à la ville son incomparable beauté. Supposez un instant que l'on fasse disparaître ces admirables édifices qui sont le *Palais vieux*, le *Bargello*, la *Loggia dei Lanzi*, le *Bigallo, Or san Michele*, le *Campanile* et le *Dôme*, que resterait-il de Florence [1] ?

La décoration de ces édifices, et notamment celle du *Campanile*, du *Dôme* et d'*Or san Michele* va occuper une foule de sculpteurs pendant un demi-siècle et nous verrons ainsi se créer cette grande école de sculpture dont Donatello fut le plus illustre représentant.

Pour cette période, grâce aux pièces d'archives, nous connaissons les noms de la plupart des artistes, mais il règne encore une grande incertitude relativement aux œuvres à leur attribuer ; c'est pourquoi, au lieu de poursuivre notre marche en étudiant un à un les artistes florentins, nous prendrons, comme divisions de notre travail, les monuments eux-mêmes, le *Campanile*, la *Loggia dei Lanzi*, le *Dôme* et *Or san Michele*, et il se trouve qu'en agissant ainsi nous suivrons une classification chronologique assez satisfaisante.

Le Campanile. — Nous avons parlé précédemment des statues qui décorent la face septentrionale du Campanile et nous les avons rattachées au style d'André de Pise, en leur assignant une date voisine de 1340. Les quatre statues de la face méridionale, de style sensiblement plus avancé, sont postérieures sans doute d'un quart de siècle.

Nous avons vu jusqu'ici les écoles de Toscane suivre fidèlement l'évolution de l'école française et adopter, quoique très retardataires, les deux grandes formes d'art qui avaient régné en France pendant le siècle précédent. L'école de Nicolas de Pise avait été majestueuse comme l'école française des premières années du XIII[e] siècle, et celle d'André de Pise gracieuse et élégante comme l'école française de la fin du siècle. Dans ces statues du Campanile apparaît une nouvelle tendance, semblable à une troisième manière qui se fit jour en France dans les premières années du XIV[e] siècle, je veux parler de la recherche de l'énergie du caractère. Dans ce nouveau style, l'école française s'éloigne de la simplicité pour se préoccuper des effets décoratifs, creusant profon-

1. Le XIII[e] siècle avait construit la *Trinité, Sainte-Marie-Majeure, Sainte-Marie-Nouvelle, Santa-Croce*. Au XI[e] et au XII[e] siècle, plus purement italiens, appartiennent *San Miniato* et le *Baptistère*.

dément les plis des étoffes, colorant la statue par de vives oppositions d'ombres et de lumières. Tous ces caractères se retrouvent précisément dans les statues du Campanile.

L'auteur de ces statues nous est inconnu, et, en l'absence de tout document historique, il est difficile de proposer une hypothèse sérieuse. Voici toutefois quelques considérations que me paraissent autoriser la date et le style de ces œuvres.

Au XIVe siècle, le plus éminent maître florentin que l'on puisse citer, après André de Pise et Orcagna, est Francesco Talenti, à qui les dernières recherches historiques attribuent le principal mérite dans la construction du Campanile et dans celle du Dôme. C'est lui qui succède à André de Pise comme architecte en chef du Campanile et qui achève la construction, en élevant ces trois étages de fenêtres qui constituent la partie la plus admirable de ce monument. Francesco Talenti fut non seulement un des premiers architectes de Florence, il fut aussi sculpteur; nous en avons une preuve positive dans la commande qui lui fut faite en 1357 d'une statue de Prophète pour la façade du Dôme. Francesco Talenti eut un fils, Simone, qui, comme son père, fut architecte et sculpteur.

Simone di Francesco Talenti, comme architecte, fut, avec Bencixdi Cione, l'auteur de la Loggia dei Lanzi, et comme sculpteur il fit en 1380 les fenêtres d'Or san Michele, qui, outre une riche ornementation, comprennent un certain nombre de statuettes d'un excellent type. Or, si l'on remarque que ces statuettes ont quelque analogie avec les statues du Campanile, si l'on remarque en outre que les Talenti furent les architectes qui, plus que tous autres, s'intéressèrent aux découvertes de l'art gothique et implantèrent ce style à Florence, qu'ils furent les plus célèbres architectes et sculpteurs de la ville au moment où les statues du Campanile ont été faites, que Francesco Talenti fut le constructeur du monument qu'elles décorent, on peut se demander si ces statues ne seraient pas l'œuvre de Francesco Talenti ou de son fils? Mais je n'aurais garde d'insister, et, après avoir saisi cette occasion de prononcer le nom d'un maître dont les œuvres nous sont inconnues, je dois, relativement aux statues du Campanile, me contenter d'en avoir marqué le caractère et de les avoir classées à une date voisine de 1380.

Cette nouvelle influence de l'art gothique ne fut pas très profonde sur l'art italien, et il nous faudra attendre encore un demi-siècle pour la voir prédominer à Florence avec Donatello. C'est dans une manière plus gracieuse que va continuer à se développer l'école florentine.

La Loggia dei Lanzi. — Un pur échantillon de l'art florentin, dans la tradition d'André de Pise, nous est fourni par les *Vertus* qui décorent la Loggia dei Lanzi. Ces *Vertus*, sculptées de 1380 à 1386, sont l'œuvre de Giovanni d'Ambrogio, maître que nous retrouverons dans les travaux du Dôme, et surtout de Jacopo di Piero à qui paraît revenir la plus grande part du travail [1].

Dans cette représentation des Vertus qui peut être classée parmi les meilleures œuvres de l'art chrétien, il faut noter une intéressante particularité: c'est la place spéciale faite à l'une d'elles. Parmi les sept Vertus (théologales et cardinales), six sont représentées de la même manière, en demi-relief, et placées au même niveau dans l'entredeux des arcs de la Loggia. Mais une des Vertus a été sortie du rang; sculptée en plein relief, dans une niche somptueuse, elle trône comme une Reine au-dessus de toutes les autres, c'est la *Charité*. Elle est assise, tenant un cœur d'une main, et de l'autre soutenant un enfant nu qui prend son sein. Cette *Charité* ressemble tellement à une Madone que nombre d'écrivains y ont été trompés et ont écrit que six Vertus seulement étaient représentées sur la Loggia dei Lanzi et que la Charité était absente.

Je voudrais pouvoir faire connaître au lecteur cette statue qui est un véritable chef-d'œuvre, mais en Italie, où les moindres œuvres du xvie siècle sont photographiées, le xive ne jouit pas encore de la même faveur et l'on chercherait en vain, soit en détail, soit même dans une vue d'ensemble, une reproduction de la délicieuse *Charité* de la Loggia dei Lanzi [2].

Le Dôme. — D'après les documents conservés aux archives, nous savons que les plus anciens travaux de sculpture faits au Dôme de Florence ne remontent pas au delà de 1357. En 1357, nous voyons pour la première fois une statue commandée à Francesco Talenti, mais

1. On ne peut pas supposer que ce Jacopo di Piero ait été le fils de Piero di Giovanni Tedesco, car il devait être plus âgé que lui; mais les dates ne s'opposeraient pas à ce qu'il ait été le fils de ce Piero de Florence qui, en 1357, travaillait à l'autel de Pistoia.

2. J'ai signalé les lacunes existant dans leur collection à MM. Alinari qui m'ont assuré qu'ils feraient prochainement tous leurs efforts pour les combler. J'espère donc que bientôt les amateurs pourront connaître un certain nombre d'œuvres non encore photographiées, telles que la *Charité* de la Loggia dei Lanzi, la *Madone* d'Or san Michele, la *Madone* d'Arnoldo au Bigallo, les *Apôtres* du Palais Riccardi, les statuettes du Bargello. Quand aurons-nous la *Madone* du portail d'Orvieto ?

ce n'est là encore qu'un fait isolé, et la décoration du Dôme ne prend une réelle activité qu'un quart de siècle plus tard, à partir de 1380.

La décoration du Dôme va nous faire connaître un groupe important de sculpteurs, dont les plus célèbres sont : *Giovanni d'Ambrogio* et son fils *Lorenzo*, *Piero di Giovanni Tedesco*, *Niccolo di Piero d'Arezzo*, *Antonio di Banco* et son fils *Nanni di Banco*. Avec ce dernier maître, nous touchons à la grande école du XVe siècle, à Ghiberti et à Donatello.

L'œuvre sculptée du Dôme comprend les quatre portes latérales et les fragments qui subsistent de la façade principale. Cette façade qui avait été élevée au XIVe siècle jusqu'au-dessus du grand portail a été détruite, au XVIe siècle, par ces hommes qui se vantaient de faire renaître l'art et les lettres et qui, par des actes tels que la destruction de la façade de Florence, ont mérité d'être flétris par l'histoire comme de véritables vandales.

Sur cette façade nous avons le récit précieux d'écrivains qui l'ont vue avant sa destruction. Voici la description donnée par Rondinelli de cette partie du monument qui, si l'on en juge par ce qui en reste et par comparaison avec les portes latérales existant encore, était peut-être le plus grand chef-d'œuvre de l'art italien. « La façade de style gothique, dit Rondinelli, était achevée à moitié, toute pleine d'admirables niches préparées pour des statues qui y furent placées ultérieurement et dont une partie était du célèbre Donatello. La variété des marbres et des porphyres, la diversité des statues et des colonnes formaient le plus magnifique ensemble qu'on puisse voir. Aux côtés de la porte principale étaient les quatre Évangélistes assis dans des niches de marbre. Sur la porte principale, sous un riche baldaquin, était une Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus; avec une grâce charmante elle le soulevait sur ses genoux et elle avait des yeux brillants qui paraissaient vivants, car ils étaient de verre. Elle était entourée de saint Zanobi et de sainte Reparata, et deux anges admirables soulevaient les courtines du baldaquin qui semblaient en étoffe bien qu'ils fussent de marbre. Sur la porte de gauche était sculptée la *Nativité de Notre-Seigneur* avec de nombreuses figures de pasteurs et d'animaux. Sur la porte de droite était représentée, avec de nombreuses figures, la *Mort de Marie*. Et toute la façade était garnie de statues parmi lesquelles on remarquait les plus illustres saints de l'Église : saint Étienne, saint Laurent, saint Jérôme, saint Ambroise; d'autres représentaient les hommes illustres de l'époque, parmi lesquels Boniface VIII assis au milieu de deux diacres. On

voyait aussi Farinata degli Uberti qui seul, dans le conseil des Gibelins, avait voté pour que Florence ne fût pas détruite. On voyait encore Coluccio Salutati, Gianozzo Manetti et beaucoup d'autres. »

Nous allons parler des œuvres qui subsistent de cette façade.

Du groupe principal, les deux anges, saint Zanobi, sainte Reparata ont disparu, mais la *Madone* existe encore et on peut l'admirer au Musée de Sainte-Marie-des-Fleurs. C'est une Vierge majestueuse telle qu'il convient pour occuper le poste d'honneur sur le fronton d'une cathédrale. La Vierge ne joue pas avec son enfant, elle présente au peuple l'Enfant-Dieu qui lève la main pour bénir. Ici, le sculpteur reprend la tradition de la grande époque gothique; on reconnaît seulement qu'il est un florentin de la fin du XIV[e] siècle, au caractère de tendresse et de douceur empreint sur l'œuvre entière.

Pour comprendre ce que devait être cet ensemble qui couronnait la porte de Florence, il suffit d'aller à Orvieto où la façade du Dôme est encore surmontée d'un groupe semblable à celui qui décorait la cathédrale de Florence. La *Vierge* d'Orvieto, antérieure à celle de Florence d'un demi-siècle environ, est plus majestueuse encore et d'une plus imposante beauté.

Il est impossible de dire quel fut l'auteur de la *Madone* de Florence. Nous ne possédons sur elle aucun renseignement historique; nous savons seulement qu'Alberto Arnoldi et Francesco Talenti furent les architectes de la porte principale en 1359.

Les statues des quatre *Évangélistes* qui étaient placées dans des niches aux côtés de la porte Majeure existent encore. Elle sont aujourd'hui à l'intérieur du Dôme, dans les chapelles de la Tribune San Zanobi. Deux de ces statues sont l'œuvre de Nanni di Banco et de Donatello; nous en parlerons plus tard. Les deux autres, dont l'une est l'œuvre de Niccolo di Piero d'Arezzo, sont de style plus récent et nous font connaître le type de la statuaire florentine aux abords du XV[e] siècle (1408). Elles sont le témoignage d'une nouvelle action de l'art français sur l'art florentin. Nous voyons en effet ici pour la première fois ces tentatives d'individualisme, cette recherche du portrait qui, depuis le début du XIV[e] siècle, préoccupaient si vivement les sculpteurs français [1].

1. Voir notamment le *Philippe III* de Saint-Denis (1307), et les statues d'Amiens de 1375, *Charles V*, le *Dauphin*, *Jean Bureau* et le *Bertrand du Guesclin* de 1397. (Statues publiées dans le *Catalogue du Trocadéro*, par MM. Louis Courajod et P. Frantz-Marcou.)



DÉTAIL DE LA PORTE DE LA MANDORLA.

(Dôme de Florence.)

Quant aux autres statues de la façade du Dôme qui furent sculptées en grande partie par Piero di Giovanni Tedesco et par Niccolo di Piero d'Arezzo, de 1390 à 1400, il en subsiste encore un certain nombre. Sans parler des statues, aujourd'hui en fort mauvais état, qui sont hors de la Porta romana, sur la route de Poggio imperiale, on peut en voir deux au Bargello et quatre dans la cour du Palais Ricardi. Les statues du palais Ricardi, plus énergiques que les œuvres connues de Niccolo d'Arezzo, pourraient bien représenter le style de Piero di Giovanni, ce maître allemand qui eut une part prépondérante dans cette décoration de la façade du Dôme.

Parmi toutes ces statues, nous n'avons à signaler aucune pièce de premier ordre. Il semble que l'école florentine n'était pas encore suffisamment familiarisée avec ce genre de travaux. La statuaire monumentale ne prendra une réelle grandeur que dans les œuvres de la génération suivante, entre les mains de Nanni di Banco et de Donatello.

Il faut noter au surplus ce fait assez curieux que, pour nombre de ces statues, les dessins en avaient été commandés à des peintres. Ainsi, un document de 1387 nous signale des dessins faits par Lorenzo di Bicci, Agnolo Gaddi et Spinello Spinelli pour les statues de Piero di Giovanni Tedesco; de même en 1380 le dessin des Vertus pour la Loggia dei Lanzi est demandé à Agnolo Gaddi. C'est là un fait important à noter, car nous ne le retrouverons plus dans la suite, et il est le témoignage de la suprématie de l'école de peinture florentine au XIVe siècle. Du reste, pour juger le talent des maîtres giottesques dans la représentation des figures de saints, il suffit de regarder au Dôme même de Florence les fresques et les merveilleux vitraux du transept méridional.

Au cours de toute cette étude sur le XIVe siècle, nous avons constaté que, pour connaître la valeur de l'école de sculpture florentine, il ne faut pas interrogerla statuaire monumentale, qui n'apparut chez elle que tardivement et qui mit longtemps à s'y acclimater. La gloire du XIVe siècle est surtout dans le bas-relief et dans la décoration. Si, par sa grande statuaire, l'art florentin dépend plus ou moins des écoles étrangères, par des œuvres telles que le *Campanile*, la *Porte du Baptistère*, le *Tabernacle d'Or san Michele*, il s'affirme avec toute la puissance de son originalité. Cette finesse du génie florentin, son amour de l'ornementation délicate va se manifester à

la fin du siècle, par des œuvres d'une remarquable beauté [1]. Les deux portes latérales du Dôme, la *Porte des Chanoines* et la *Porte de la Mandorla,* sont parmi les œuvres les plus parfaites et les plus personnelles de l'art italien. La porte de la Mandorla surtout, avec ces jolies figurines et ces anges si gracieux qui alternent au milieu d'enroulements de feuillage, peut être tenue pour la plus belle de l'Italie. Si les architectes grecs qui ont sculpté la porte de l'Erechteion et le temple de la Victoire aptère revenaient parmi nous, c'est cette porte qu'il faudrait leur montrer.

Dans la première porte, dite des Chanoines, on remarquera le motif des petits enfants nus jouant parmi les feuillages. On a pu y voir une première influence de la Renaissance, mais d'autre part on peut faire remarquer que ce motif, qui est incontestablement romain, n'a pas cessé d'être familier aux sculpteurs du moyen âge et que son emploi ne saurait servir d'argument pour prouver une action nouvelle de l'art antique à la fin du XIV[e] siècle. Ce motif d'enfants nus entrelacés dans des rinceaux, nous le trouvons fréquemment en France, notamment sur les fûts de colonne du portail occidental de Chartres et sur des chapiteaux de Langres. En Italie, il est partout au XIV[e] siècle — à Pistoia, sur les chapiteaux du Baptistère, — à Florence, au monument Baroncelli de 1327 à Santa-Croce, et au candélabre de S. Maria novella, — à Pise, sur la porte de l'église San-Guisto, — à Sienne, sur les colonnes de la porte du Dôme et sur celles du monument de Benoît X, de Jean de Pise. Le plus bel exemple de ce motif se voit sur la façade de la cathédrale de Citta di Castello [2].

1. Combien ne devons-nous pas regretter la perte des deux grandes compositions, la *Nativité* et la *Mort de Marie,* qui décoraient le tympan des deux portes mineures de la façade! Un bas-relief du Bargello représentant des animaux provient peut-être du tympan de la *Nativité.*

2. En examinant la porte des Chanoines, il est impossible de ne pas être frappé de la naïveté du style et de la maladresse d'exécution de la partie qui borde la porte. Ces figures courtes, ces têtes énormes, cette disproportion des corps, tout cela paraît bien étrange dans une époque aussi avancée que la fin du XIV[e] siècle. Si l'on compare cette partie avec les œuvres contemporaines, telles que la porte de la Mandorla ou même simplement la partie supérieure de la porte des Chanoines, si l'on songe aux œuvres antérieures de l'art florentin, on est surpris par un tel archaïsme. Pour moi, je l'expliquerais par ce fait que cette partie de la porte est l'œuvre de Piero di Giovanni Tedesco, maître du nord, plus savant que les Florentins dans l'art de composer un motif architectural, mais moins habile qu'eux dans l'art de ciseler les détails. Dans cette hypothèse, cette porte, œuvre de Piero

Quoi qu'il en soit sur ce point, l'influence de l'art antique, encore douteuse dans la porte des Chanoines, apparaît plus clairement dans la porte de la Mandorla et se manifeste par la présence de petites figurines nues, placées au milieu des pilastres, sans que rien motive leur présence, uniquement introduites comme un charmant motif de décoration. Mais l'existence de ces petites figures ne doit pas suffire pour nous faire méconnaître le caractère général de la porte qui n'appartient en rien à la Renaissance et peut être considérée comme le produit le plus pur du génie florentin dans toute l'indépendance de sa pensée. L'art antique a pu conseiller quelques statuettes, mais il n'a rien pu dire sur l'ordonnance générale et sur les éléments de la décoration qui appartiennent tous à l'art gothique florentin. Surtout, il ne pouvait inspirer ce sentiment de jeunesse et cette virginité qui font, de ces figures descendues de l'Olympe, des Anges du Paradis chrétien.

Le tympan de la porte des Chanoines est décoré d'une statue de la *Vierge adorée par les Anges*. Cette statue est fort belle, elle est de si excellent style qu'on a pu croire longtemps qu'elle datait des premières années du XIVe siècle et qu'elle était l'œuvre de Jean de Pise. Nous savons aujourd'hui qu'elle fut sculptée en 1402 par Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio[1].

Cette décoration des tympans par des statues en ronde bosse est une méthode particulière à la Toscane. Comme exemple semblable à celui de la porte des Chanoines, nous pouvons citer la porte du Baptistère de Pise, celle du Baptistère de Pistoia, la Porte principale aujourd'hui détruite du Dôme de Florence et celle du Dôme d'Orvieto.

Au surplus, la Toscane, au XIIIe et au XIVe siècle, n'a pas attaché une grande importance à cette décoration des tympans. Nombre de tympans n'ont même jamais été ornés, témoin ceux des trois portes de la cathédrale de Sienne.

En France au contraire, la décoration des tympans, à l'aide de

di Giovanni Tedesco, loin d'être considérée comme un apport nouveau de la Renaissance, devrait être tenue pour une dernière floraison de l'art gothique. « Ce qui est antique ici, dit M. Müntz (*Hist. de l'art pendant la Renaissance*, I, 513), c'est l'idée, non le style; la facture en effet est rude, vulgaire, véritablement germanique. »

1. Comparer cette Vierge avec la Vierge de l'église de Marturet à Riom, fin XIVe siècle (Gravée dans l'*Art gothique* de M. L. Gonse).



DEHODENCQ PINX. GÉRY-BICHARD SC.

BIJOUTIER JUIF À TANGER

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Salmon & Ardail. Paris

bas-reliefs grandioses, était un des motifs favoris des architectes et constituait le plus bel ornement des façades de leurs édifices.

Cette manière française pénétra à Florence dans les dernières années du XIV[e] siècle. Nous avons vu que les frontons des deux portes latérales de la façade du Dôme étaient décorés de deux bas-reliefs représentant la *Nativité de Notre-Seigneur* et la *Mort de la Vierge*. Le plus bel exemple de ce style nous est fourni par la *Vierge de la Mandorla* de Nanni di Banco. Ce bas-relief datant de 1421, nous en parlerons en étudiant le XV[e] siècle. — Nous citerons un autre exemple dû à un maître plus ancien, le *Fronton de la Miséricorde* d'Arezzo, sculpté en 1403 par des artistes de Settignano. La Vierge, qui abrite le peuple sous les plis de son manteau, est remarquable par son expression de tendresse et de bonté. Ces *Vierges de Miséricorde* sont un des motifs favoris du XIV[e] siècle, principalement dans les pays du Nord. — Dans le même ordre d'idées, on peut citer le tympan de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova que Bicci di Lorenzo orna en 1420 d'une terre cuite représentant le *Couronnement de la Vierge*.

Au XV[e] siècle, grâce à Luca della Robbia et à son école, la décoration des tympans prit une importance extraordinaire. C'est l'idée française qui s'acclimate alors en Toscane, mais elle est obligée de se rapetisser pour s'adapter aux dimensions exiguës des édifices florentins.

Ces vastes tympans que la Toscane du XIII[e] et du XIV[e] siècle ne connut pas et qui furent si en faveur dans l'architecture française, nous en trouvons de beaux spécimens dans le nord de l'Italie, par exemple à Saint-Zenon de Vérone, à Saint-Jean-l'Évangéliste de Ravenne, au baptistère de Parme, à la cathédrale de Gênes et à celle de Ferrare. Ils furent aussi très en honneur au XII[e] siècle dans le sud de l'Italie soumis alors à la domination normande.

Je n'ai parlé que des deux portes principales du Dôme, mais sur les faces latérales il existe encore deux autres portes secondaires qui sont d'une grande beauté. L'une d'elles, celle du Nord, dont les colonnes sont supportées par des lions, est peut-être même, au point de vue architectural, la plus belle des quatre portes.

MARCEL REYMOND.

(*La suite prochainement.*

CLAUDIUS POPELIN

ET LA

RENAISSANCE DES ÉMAUX PEINTS

IN [1].)



PAUL GRANDHOMME était un ouvrier comme Paris en compte des milliers. Il avait appris l'état de bijoutier, s'était associé avec un ami, avait fait de délicats ouvrages, mais la guerre était venue avec son cortège de misères, l'atelier était fermé, l'association rompue, et pourtant Grandhomme espérait.

Il passa à Epernay tout le temps que dura la Commune et se fit admettre à la bibliothèque de la ville, et c'est là, m'a-t-il raconté depuis, qu'il trouva « *l'Émail des peintres*, de Claudius Popelin ». Ce livre l'attacha plus qu'aucun autre parce que c'était le seul qui traitât d'un métier presque analogue au sien; il le lut, et le relut, le style précieux et étrange dont il est écrit ne lui était pas d'abord très intelligible, mais peu à peu il se pénétra de la doctrine, s'éprit d'une ardente curiosité pour un art qu'avant cela il n'avait pas soupçonné. Grandhomme procède donc de Popelin; avant de le connaître lui-même, il l'avait compris par son livre, et ce livre fut sa grammaire.

C'est à ce point que, rentré à Paris et bien qu'ayant repris ses outils pour travailler chez un bijoutier, Grandhomme mit à profit les heures qui lui restaient, qu'il s'enquit d'un émailleur, connut

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. IX, p. 148, 502; t. X, p. 60, 427 et 479.

Gagneré, et apprit de lui comment Popelin procédait, il demanda une plaque de cuivre et des émaux et s'appliqua à copier dans l'*Émail*



SAINT MICHEL, PAR ALFRED SERRE.

(Étude pour un émail peint.)

des peintres l'image que l'auteur y a dessinée et qu'il a nommée « *Bien-faire* ». Ce fut le premier essai de l'élève.

Il en fit d'autres, il installa un four dans sa chambre, sur l'âtre de sa cheminée, non pas seulement par économie mais pour suivre

et pénétrer le problème de l'émail, il tâtonna, il chercha, il subit tous les déboires que réserve au débutant le plus ingrat des métiers. Il crut avoir trouvé : il courut chez un orfèvre, lui montra l'émail qu'il avait peint, et subit une rebuffade ; il alla consulter un bronzier qu'il croyait plus indulgent ou plus artiste, et fut à peine reçu et écouté par lui.

Ce qui eût découragé beaucoup d'autres n'abattit pas Grandhomme. Son état de bijoutier le faisait vivre, il essaya d'appliquer la peinture sur émail aux choses de son métier ; comme Meyer faisait des petits sujets peints pour les joailliers, il essaya d'en faire aussi, leur donnant une allure plus gracieuse, apportant à la composition de ses profils, au caractère de ses ajustements un soin particulier. Il réussit grâce au concours de Gagneré, grâce aussi aux leçons qu'il avait prises autrefois de Mme Isbert, peintre miniaturiste et élève elle-même d'Ary Scheffer.

Chez Gagneré, un jour qu'il surveillait la cuisson de ses plaquettes émaillées, Grandhomme rencontra M. Mollard, que j'ai nommé déjà ; ils causèrent : tous deux aimaient l'émail d'une passion égale, mais avec des dispositions très différentes, — Mollard en chercheur, Grandhomme en artiste. Mollard avait cessé de peindre et d'exposer, c'était un bijoutier-orfèvre de talent, il sacrifiait à la poursuite de ses problèmes le temps qu'il dérobait aux affaires; dédaigneux des produits qu'on trouve dans le commerce, jaloux de découvrir des tons plus riches, des blancs moins crus, un rouge opaque aussi lumineux que celui de la Chine, des fondants n'altérant pas la nuance des oxydes métalliques, Mollard avait organisé un laboratoire aussi complet mais plus spécial que celui d'un chimiste. Il l'ouvrit à Grandhomme, lui prêta ses fours, lui confia ses secrets, l'attira, l'encouragea, lui donna des commandes et peu après introduisit auprès de lui un autre artiste émailleur, Marshall, dont les jolis portraits sont aux mains de quelques délicats.

C'est donc chez M. Mollard que Grandhomme a utilement travaillé d'abord, bénéficiant des découvertes de celui qui, pour lui, n'était ni un patron, ni un maître, mais plutôt un émule et un ami. Il exposa en 1874 une Vittoria Colonna qui méritait des éloges, mais, en voyant au Salon sa plaque, il la trouva moins bonne, et, se condamnant à l'étude la plus opiniâtre, Grandhomme jura de n'affronter plus une exposition qu'il n'eût tout appris. Il entra dans l'atelier de Puvis de Chavannes, il prit les conseils de Delaunay, il se lia d'amitié avec Raphaël Collin, et c'est à celui-ci peut-être qu'il doit, pour les choses relatives à son art, la plus précieuse direction. Je l'ai

connu vers ce temps-là et je me souviens des fines peintures qu'il achevait d'une pointe spirituelle, qui déjà contrastait avec la rude et croustillante facture de Meyer. Pour qui connaît Grandhomme, il y a une analogie frappante entre ses œuvres et lui-même; ses figures sont bien nées de lui, elles lui ressemblent, et cette observation m'a été faite avec beaucoup de vérité par Hector Malot.

J'ai raconté autre part comment, pour peindre un des personnages de son roman, *Mondaine*, et décrire les procédés de l'émail, l'auteur avait vécu dans la compagnie de Grandhomme et de Garnier et avait passé des journées d'étude avec eux dans leur atelier de la rue Couesnon. Il ne faudrait pas cependant chercher dans le héros du livre, le comte de Canoël, un portrait même arrangé de Grandhomme, ce n'est pas lui qui a posé : l'émailleur-gentilhomme, l'artiste qui délaisse son luxueux hôtel pour l'atelier du faubourg, c'est Popelin. Le romancier avait connu Claudius Popelin et s'était lié d'amitié avec lui, au temps où celui-ci faisait à Yères ses premières tentatives d'émail; il avait vu passer devant les fours une figure gracieuse qui lui avait inspiré sa charmante création de *Lotieu*. Plus de vingt ans se sont écoulés entre ces souvenirs et l'apparition du roman; les impressions se sont modifiées, mais l'idée originale est là, et il n'y a aucune indiscrétion à le dire.

Grandhomme et Meyer étaient devenus vite les fournisseurs attitrés de la bijouterie; ils exécutaient avec une habileté surprenante de précieuses plaquettes qui sont comme un diminutif des vieux émaux limousins. Aucun peintre plus qu'eux n'a réussi dans cet art délicat, toutes les imitations qu'on en a faites restent inférieures, et leurs émaux acquerront un jour une grande valeur.

Meyer préférait employer l'or fin, il emboutissait ses plaques sur un plané mince, les couvrait d'un émail semi-transparent du brun clair qu'a l'élytre du hanneton, puis, avec la fine spatule d'acier, rapidement, il y modelait une petite figure qu'il copiait d'après un camée antique ou d'après une intaille de Pickler; les blancs fondus ou relevés en épaisseur gardaient de cette façon prompte un charme de croquis, une allure facile, un papillotement de lumière accrochée qui en faisaient d'amusants bibelots. Boucheron a monté des bijoux exquis dont les émaux sont signés AM, et Alexandre Dumas possède de Meyer une bonbonnière charmante.

Grandhomme procédait autrement, et, pour être très étudiés, ses émaux n'en étaient ni moins amusants, ni moins gracieux, mais il s'appliquait à en faire les dessins et les composait lui-même

quand on ne lui imposait pas un modèle à copier. Les blancs, plus fondus, plus modelés, supportaient l'examen à la loupe; il était jaloux de faire les femmes jolies, n'escamotant pas les difficultés, ne se bornant pas à un effet de lumière ou à l'étrangeté d'un croquis. Jusque dans ces mignonnes peintures en camaïeu, il s'efforçait de retrouver les procédés de gravure et l'enlevage des hachures que pratiquaient les Limousins. Rarement il usait des plaques d'or, par économie peut-être et aussi parce qu'il couvrait ses fonds de cuivre d'un ton brun plus opaque ou parfois même de l'émail noir ou bleu des anciens.

P. Grandhomme a fait la série des douze dieux du Rosso, non plus à la dimension où les avait exécutés le peintre de Fontainebleau, mais sur de minuscules plaquettes d'or. Elles ornent une horloge circulaire qui appartient à M. Antony Gibbs.

Les deux artistes employaient aussi les paillons et les émaux de couleur translucide ; ils ont fait de jolis portraits empruntés à l'histoire et à la fable. On les sertissait dans des montures ciselées, et ce fut une mode qui des plus riches écrins s'étendit, comme toutes les modes, aux imitations les plus banales et finit à la bijouterie fausse.

Où la supériorité de Meyer était indéniable, c'était dans la qualité de son blanc; quelques recherches qu'ait faites Mollard et quelque habileté qu'ait eue Grandhomme à mélanger ses émaux, ils n'ont jamais eu de blanc aussi parfait que celui qu'avait découvert et qu'employait Alfred Meyer. Il faut savoir gré à l'artiste qui généreusement en donne ici la formule et qui n'en veut pas profiter seul.

Voici, scrupuleusement copié sur les notes qu'il m'a remises, ce que M. Alfred Meyer a écrit au sujet de l'émail blanc :

Il ressort des documents que j'ai, que je suis le premier qui aie retrouvé la palette complète des anciens émailleurs de Limoges. D'ailleurs le blanc Lambert dont Mme Apoil et moi possédions seuls le reste des échantillons faits avant sa mort, supportait, à l'exclusion de tout autre connu à cette époque, les colorations translucides. — Plus tard, et après le complet épuisement de ce blanc, j'ai dû chercher celui dont je vous donne la formule.

Lorsque j'ai initié Popelin au secret de mes recherches, il n'employait que le blanc Lambert que je lui cédais. — Vous reconnaîtrez ainsi les travaux qu'il a exécutés avec ma collaboration ; lorsque je l'ai quitté, il a modifié son travail. — Je ne vous ai pas caché que j'ai été grandement aidé dans mes recherches par Salvetat, chimiste de la manufacture de Sèvres ; vous retrouveriez peut-être à la manufacture dans ses notes de laboratoire les formules qu'il fit à mon intention. Mais, à cet égard, il est de notoriété que j'étais seul à employer des éléments qui m'étaient propres.

Je vous envoie, ci-jointe, la formule de mon blanc; je pense que vous voudrez

bien m'en garder la paternité dans votre ouvrage. On me l'a assez envié pour que j'aie l'honneur de le léguer à ceux qui me succéderont. Je vous donne ce procédé,



PORTRAIT DE M. A. F., PAR GRANDHOMME.

(Croquis pour servir à un émail.)

non en formules algébriques mais bien en cuisinier. C'est du reste le seul moyen d'être compris et d'être utile à tous :

ÉMAIL BLANC

L'émail blanc est un composé de silicate de soude uni à un stannate de plomb; — la proportion du mélange et surtout le mode de préparation ont une grande influence sur la bonne confection de cet émail.

Trois opérations sont nécessaires :

1° *La calcine :*

Dans un taie (?) à rôtir assez grand et sur un feu ardent on fera fondre 1,000 parties de plomb très pur. On enlève avec un ringard la première crasse ou oxydation du plomb qui se produit, puis on ajoute par petits fragments 200 parties d'étain pur, en agitant sans cesse la matière en fusion, jusqu'à oxydation complète des deux métaux.

On obtient un résidu jaune sale qui n'est autre qu'un stannate de plomb, qui, pulvérisé très fin au mortier, bien lavé et séché, sera passé au tamis afin d'éliminer les parcelles de plomb qui n'auraient pas subi l'oxydation.

2° *Silicate de soude :*

290 parties de silex mélangées bien intimement à 48 parties de carbonate de soude, dont le titre pondéral est de 62 0/0, ce qui n'introduit réellement dans le mélange que 29,76 de soude pure. — On fond au creuset à un feu très vif, on retire avec des pinces le silicate qui s'est formé, on le pulvérise fin et on passe au tamis n° 100.

3° *Émail blanc :*

124 parties du silicate précédent sont mélangées à 100 parties de calcine de la 1re opération auxquelles on mélange 20 parties d'acide stannique. On fond au creuset et on coule à l'eau.

Cet émail soutient la coloration translucide des émaux les plus délicats; cette découverte ne me vient pas de Salvetat, c'est sur des indications qui me furent données par M. Regnault que j'ai fait mes recherches — et mes essais ont duré trois ans pour trouver enfin le dosage précis que je vous donne. — N. B. Je fais toujours moi-même mon acide stannique, afin d'éviter, par l'emploi de celui du commerce (qui souvent n'est pas pur), une vilaine teinte à mon blanc.

Il me revient en mémoire un travail que j'ai fait durant la Commune, dans des conditions exceptionnelles, c'est-à-dire sans four, dans une cave à Belleville, et avec des débris de tuiles qui m'avaient servi à confectionner une sorte de moufle. C'est le portrait de Delescluzes; il est entre les mains de Pissaro, auquel je l'ai donné et je crois qu'il n'existe que ce portrait de Delescluzes.

Le premier portrait que j'aie fait en émail est celui du père Carafa; ce portrait m'a été volé à Sèvres lorsque les Prussiens ont mis au pillage le logement que j'avais habité et où j'avais laissé tout mon mobilier d'artiste...

Veuillez, je vous prie, m'accuser réception de mon procédé de blanc que je vous envoie... et agréez l'assurance... etc.

Signé : A. Meyer.

Paris, 8 mars 1893.

C'est ce blanc-là que préférait Darcel; il le comparait volontiers à celui des maîtres limousins, tandis qu'il blâmait Gobert et Popelin de se servir d'une pâte trop transparente. « Ça fait des trous, disait-il, ça manque de solidité, les dessous repoussent en ombres bleuâtres qui donnent aux figures un aspect macabre. »

Mais on n'écoute pas volontiers la critique, même la plus amicale et la mieux autorisée : certains ont mis du temps à comprendre les conseils de Darcel. Grandhomme ne s'y est décidé qu'en copiant les toiles de Bastien-Lepage et les aquarelles de Gustave Moreau. Il a été forcé alors d'inventer les tons de chair qu'il n'avait pas sur sa palette d'émail.

Je voudrais qu'on complétât, au Musée de Sèvres, la vitrine où sont les émaux de Gobert, en y mettant quelques-unes des plaques choisies de Popelin, de Meyer, de Grandhomme, de Serre et de Courcy. Il appartient à notre musée-école de connaître et de démontrer la qualité des émaux, d'en avoir les formules, de faire la comparaison des modes d'emploi. C'est de la technique et de l'art tout ensemble, et nos émailleurs devraient trouver à Sèvres des leçons.

M. Fr. de Courcy, que je viens de nommer, avait fait cependant un médaillon d'un joli dessin et d'une tonalité excellente, que possèdent encore MM. Christofle et Bouilhet. *L'Amour vainqueur* décorait le panneau d'un meuble qu'avait composé M. Rossigneux, et qui figura, en 1873, à l'exposition de Vienne. On le revit l'année suivante à Paris, où M. de Courcy le présenta au Salon avec les deux portraits des enfants de M. Bouilhet. Les blancs y sont réchauffés de glacis roses, et l'artiste y cherche des moyens de coloration étrangers aux traditions anciennes.

C'est le temps où les essais se multiplient. Jamais on ne vit tant d'émailleurs qu'aux Salons de 1874 et de 1875. Aux noms que nous avons cités, il faudrait en ajouter beaucoup que nous relevons au livret. Les uns, comme Sieffert et Dubois de Saint-Vincent, empruntent à Popelin ses sgraffitis d'ors gravés; d'autres abusent des paillons et des couleurs éclatantes; la plupart, comme Mme de Cool, s'appliquent à faire en grisaille des copies d'après les maîtres. C'est Mme de Cool qui enseigne à ses élèves les procédés d'émail à la façon de Limoges, et le nombre va augmentant des jeunes filles qui peignent l'émail comme elles font des éventails, — pour vivre.

Des ateliers s'organisent sous la direction de Soyer, de Mansuy-Dotin, de Charles-Jean, qui produisent des émaux limousins par

centaines, les propagent dans le commerce, en sorte qu'on pourrait reprendre à Palissy ses paroles :

« As-tu pas veu aussi les esmailleurs de Limoges, lesquels, par faute d'auoir tenu leur inuention secrete, leur art est deuenu si vil qu'il leur est difficile de gaigner leur vie au prix qu'ils donnent leurs œuvres... »

Dans cette compromission banale, il faut à nos artistes une foi robuste et un amour sincère pour continuer de lutter et de vivre. Alfred Meyer y est aidé avec quelques gens de goût : il fait pour le château d'Anet des panneaux d'émail, et Mme Moreau-Nélaton, qui lui a commandé une grande horloge décorée de figures allégoriques, le patronne auprès de ses amis.

Serre est fortement soutenu par Barbedienne. Il est entré chez le maître-fondeur par la protection de Caïn, le sculpteur; il y trouve dans Constant-Sevin un ami et un maître, du commerce le plus agréable et du goût le plus fin. D'ailleurs, Barbedienne, quand il accorde sa confiance, est le maître le plus fidèle; il donne à Serre une liberté entière. Les leçons qu'il a reçues à l'école de Levasseur, celles qu'il a prises de Pierre Piot l'émailleur, dans l'atelier de Charlot, et les moyens techniques qu'il a rapportés de Genève font de lui un artiste doublé d'un bon ouvrier.

Il s'est servi, lui aussi, comme tous les autres, des leçons écrites de Popelin; il y a appris la grammaire de l'émail, mais les exigences de la maison qu'il sert ne lui permettent pas de s'attarder à des compositions littéraires ou archéologiques; tantôt, il faut compléter par l'émail la décoration d'une cheminée de marbre; ensuite il devra enrichir de notes éclatantes les faces d'une horloge monumentale. Jusqu'alors, il s'est borné à peindre en grisaille les plaques qu'il portait à cuire chez Gagneré; il a fait ainsi, d'après Sébastien Bourdon, la Vierge qui appartient à M. Geneste, et Barbedienne en est si enchanté qu'il défend à Serre de recourir désormais à des collaborations étrangères. Gagneré ne l'aidera plus : il fait construire à l'atelier des fours d'émailleur; il n'achètera plus au commerce ses émaux : il veut que Serre apprenne à les composer lui-même. Il bannit les grisailles et les imitations des émaux de Limoges; ce sont des émaux colorés qu'il lui faut, soigneusement modelés et peints dans une note calme et harmonieuse; pas de paillons, mais des sujets empruntés à l'histoire et à la fable, des compositions religieuses aussi, traitées dans de larges proportions, mais avec autant de soin que les petits émaux du XVIIe et du XVIIIe siècle.

L'artiste ne résista pas à cette impulsion, et peut-être même aida-t-il beaucoup son maître à la lui donner; elle convenait à son tempérament sage. Doutant parfois de lui-même, il s'appliquait plus volontiers à faire une belle copie qu'à tenter une composition, et nous l'avons vainement sollicité de nous donner la liste de ses



PORTRAIT DE L'AMIRAL MIOT, PAR ALFRED MEYER.

(Émail limousin.)

émaux. Il s'est dérobé avec modestie, reportant à sa maison tout le mérite des œuvres qu'il avait signées pour elle. Nous savons pourtant qu'il a dessiné un grand nombre de compositions ingénieuses et charmantes, et nous avons sous les yeux quelques-uns de ses croquis, parmi lesquels nous avons choisi le *Saint Michel* et un *Profil de femme*.

Ce que nous avons dit ici même du talent de M. Serre[1] nous dispense d'y insister davantage. Il a cessé d'être attaché à la grande fabrique de bronzes d'art, lorsque Barbedienne est mort, et nous avons été récemment lui rendre visite dans son atelier. Il s'essaie à peindre des éventails et en a composé les feuilles avec un goût si fin qu'il nous a fait songer aux jolies aquarelles que Popelin a peintes ; mais, par une pente toute naturelle, l'artiste revient à l'émail qu'il préfère : il nous a montré une plaque préparée pour un dernier feu. Il peint avec tout son art, toute sa foi, tout son cœur l'*Adam* et l'*Ève* de Cabanel pour les offrir à sa fille, et c'est un chef-d'œuvre.

Grandhomme avait été moins heureux. C'est sur lui que pesa lourdement la dépréciation vénale des émaux; il eut à souffrir de l'ignorance des uns et de l'oubli des autres. Il n'eut pas, comme Meyer, des gens du monde pour l'accueillir, ni comme Serre un patron puissant qui se l'attacha. Timide et indépendant, il ne sut pas se produire au début et ne voulut se lier à aucun. Les succès qu'il avait recueillis en collaboration avec des bijoutiers et des orfèvres lui avaient suffi d'abord; il vivait, travaillait et étudiait, se tenant en dehors des Salons et des concours. Quelques jolies compositions décoratives, des portraits réussis, des petits émaux de commerce lui apportaient tantôt un peu de gloire, tantôt un peu d'argent; mais c'était une existence précaire et difficile, et le découragement vint. Il fallait vivre. Grandhomme abandonna l'émail et chercha des dessins à faire pour l'illustration des livres. Je me souviens de l'avoir vu en ce temps-là, un peu triste, mais gardant son bon sourire et sa douce philosophie; sa santé s'altérait, ses yeux semblaient plus grands, et on y voyait luire comme une flamme d'espérance. C'est une figure bien sympathique que celle de mon ami Grandhomme, et tous l'aiment qui le connaissent.

L'amitié vint à son secours sous une forme touchante et simple, et cela vaut d'être conté, car c'est encore l'histoire de l'émail, et le souvenir de Popelin se rattache à ces faits.

Alfred Garnier avait débuté comme graveur en camée dans l'atelier de Bissinger. — Son goût, ses études le poussaient à faire mieux que d'exercer la gravure comme un métier, il entra aux Beaux-Arts, suivit les leçons de Tarochon et monta en loge en 1869 pour concourir au prix de Rome. — La guerre survint, puis après la guerre la

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVIII, 2e période, p. 619, et tome II, 3e période, page 84.

Commune, et de même que Grandhomme s'était réfugié à Épernay, Garnier s'en alla à Limoges. Il fallait manger : comment? que faire? — Il chercha de l'ouvrage, un porcelainier l'accueillit. Jamais Garnier n'avait étudié la céramique, mais il modelait, il avait fait pour la gravure de fins bas-reliefs, il avait le souvenir des émaux à pâtes rapportées qu'il avait vus exposés en 1867 par la Manufacture de Sèvres; — il s'offrit à en faire et s'en fut à la Bibliothèque de l'École de céramique chercher des modèles et des idées. — C'est là, coïncidence nouvelle de son aventure et de celle de Grandhomme, qu'il trouva et qu'il lut l'*Émail des peintres*, de Popelin, et que la pensée de s'adonner à cet art se développa en lui.

Personne à Limoges, l'antique ville des émailleurs, n'était capable de le conseiller ou de l'instruire, et force lui fut de faire, pour son patron, des petits sujets modelés sur porcelaine à la façon de Solon et de Froment. Il s'en tira tant bien que mal. Quand Paris fut ouvert, Garnier quitta Limoges et revint à l'École des Beaux-Arts, mais non plus dans l'atelier de gravure : il entra dans la classe de Cabanel et se mit à peindre des portraits et des tableaux de genre pour vivre. — Il vivait assez mal, mais il avait des amis et parmi eux Raphaël Colin. — Celui-ci avait vu les essais de pâte rapportée, que Garnier avait faits à Limoges, il savait et partageait sa passion pour l'émail : c'était un sujet de fréquentes causeries; Colin connaissait Grandhomme, l'accord se fit bien vite entre les trois amis.

C'était en 1877. — Garnier demanda des leçons à Grandhomme, celui-ci lui apprit tout ce qu'il savait, il ne lui cacha rien du métier, il le présenta à M. Mollard, et l'élève fit de rapides progrès; son amour de l'émaillerie était servi par un instinct de cuisinier, par une attirance du feu, de la moufle et de ses mystères; le graveur, le céramiste et le peintre se fondaient dans l'émailleur avec une volupté, une passion qui lui firent tout abandonner pour cette forme nouvelle de l'art. Garnier travailla dix ans pour Mollard, pour Tiffany, pour tous ceux qui à Paris montent ou exportent des émaux peints. — Il n'y trouva pas la fortune, mais il vécut et c'est quand le travail allait lui manquer qu'il recueillit un petit héritage inespéré et devint propriétaire de la maison et du jardin de la rue Couesnon. C'est là qu'il a bâti son atelier, un hangar avec un grand et un petit four, — un beau jour pour peindre, — un réduit sombre, pour enfourner et faire cette joyeuse besogne de la flamme, qui le réjouit et l'amuse.

Il vivait simplement mais n'avait plus rien à faire quand un matin Grandhomme vint à lui. Grandhomme n'avait plus de four,

plus d'outils, plus d'atelier : il avait tout vendu, et la veille on était venu lui proposer de faire un émail, — un émail comme il n'avait plus osé en rêver. C'est Brateau, le fin ciseleur, Brateau, l'artiste délicat, qui avait eu cette idée ingénieuse que lui avait dictée son cœur. Il avait été trouver un homme de goût, M. Ed. Corroyer, l'architecte bien connu, lui avait vanté le talent de son ami, n'avait pas eu de peine à l'intéresser à lui, l'avait amené, et en quelques instants Corroyer avait fait cette chose si simple, si bonne et si profitable : donner du travail et de l'espoir, du courage et du bonheur à l'artiste qui croyait pour toujours avoir brisé ses spatules et ses pinceaux. « Prête-moi ton atelier et ton four, je voudrais peindre cette plaque, dit Grandhomme. — Viens, tu es chez toi, » répondit Garnier.

Ces simples mots valurent un contrat en due forme : les deux amis s'étaient associés d'une façon plus solide et plus durable que si un notaire les y avait aidés. Voilà six ans qu'ils travaillent ensemble et qu'ils signent de leurs deux noms réunis leurs œuvres.

La première pièce que Grandhomme ait peinte dans l'atelier de la rue Couesnon est donc la plaque d'émail qui appartient à M. Corroyer. Elle représente la *Musique ;* c'est une composition originale de l'artiste, qui n'a jamais été exposée, je crois, et qui est d'une harmonie de tons charmante. Elle porta bonheur aux deux amis, car peu après l'orfèvre Poussielgue Rusand leur commandait une grande plaque d'après Crivelli : la *Vierge et l'Enfant.* C'était un essai très osé d'émaux rutilants sur des paillons d'or. Ils réussirent à souhait.

Bapst venait d'écrire son livre sur l'*Histoire des Diamants de la Couronne*, je voulus donner au livre une reliure en rapport avec le sujet en y mettant le portrait du roy François Ier, qui a institué le trésor royal, et Grandhomme me fit un magistral émail digne d'être signé par maître Léonard.

Dès lors, nos amis étaient sauvés, ils avaient repris courage, ils ne désespéraient plus de l'émail. L'Exposition de 1889 était proche, les travaux venaient nombreux, et puis ils se soutenaient l'un l'autre. La trop grande modestie de Grandhomme trouvait un appui dans la bonne humeur et la robuste franchise de Garnier.

Je n'ai pas entrepris cette étude pour parler d'eux, mais surtout de Popelin, et je n'ai pas à faire de leurs œuvres un inventaire aussi exact et aussi complet que des siennes. Ils n'ont pas fini, eux, et c'est la besogne de quelque critique d'art de l'avenir de rechercher ce

qu'ils auront inventé, dessiné, émaillé; déjà ils ont semé dans tous les pays.

Une œuvre très personnelle à Grandhomme, qu'il me saura gré de signaler cependant, est celle qui appartient aussi à M. Corroyer et qu'il a nommée la *Nymphe des Grèves*. C'est une figure nue, assise sur



GRANDE PLAQUE D'ÉMAIL PEINT SUR CUIVRE, PAR GEORGES JEAN.

les rochers et qu'enveloppe un vol de mouettes blanches. L'émail est sur or fin et a des finesses de tons très recommandables.

L'or n'est pas le seul métal qui avantage le jeu des émaux. S'il donne des dessous d'une richesse incomparable, le cuivre aussi peut jouer à la façon d'un paillon. Il ne faut pas toujours l'enduire d'un émail opaque blanc, noir ou brun, pour y modeler en blanc des lumières à la façon limousine. On peut y coucher un fondant qui garde au

cuivre son éclat métallique et y peindre, avec des verres translucides, tous les fonds de paysages ou d'ornements que la fantaisie invente. Garnier avait déjà fait, de cette manière, des essais d'une grande liberté, il agissait avec la franchise du peintre, et les verts sombres d'émeraude, les bleus de saphir et d'azur, les pourpres et les gris d'acier donnaient aux feuillages, aux eaux, aux ciels, des profondeurs, des vibrations qu'aucune autre palette ne peut rendre. Modelez sur ces fonds une nymphe, une Diane, un corps nu, d'une pâte ambrée, comme un Corrège ou un Henner, et vous aurez une œuvre exquise qui n'empruntera rien aux types de l'émail ancien.

Il fallait pour fixer cette méthode nouvelle et en démontrer l'excellente technique trouver un maître, et c'est à Gustave Moreau que nous songeâmes tout naturellement. J'ai raconté autre part comment, sur mon avis et avec l'excellent appui de M. E. Taigny, le Musée des Arts décoratifs commanda à Grandhomme et à Garnier les *Voix* d'après Moreau. Ce bel émail a été emprunté cette année au Musée par la Direction des Beaux-Arts, qui l'avait envoyé à l'Exposition de Chicago. C'est la plus suave expression de l'émail.

Cette tentative heureuse encouragea nos artistes à en tenter d'autres, avec l'appui et le conseil du maître. Ils firent pour nous la *Péri*, et pour M. Hayem, le *Sphinx;* mais M. Gustave Moreau voulut leur composer un thème spécialement étudié pour l'émail, avec l'opposition des bruns sombres et des bleus sourds qui mettraient en valeur les émaux de la chair; il poussa le soin jusqu'à composer le cadre, à harmonier les nuances des ornements émaillés qu'on y devait sertir. C'est ainsi qu'a été faite la *Pasiphaé*. L'émailleur s'est merveilleusement appliqué à rendre, dans leur symphonie, les accords de couleurs réglés par le maître; notre héliogravure (V. la *Gazette* de nov. 1893) ne peut traduire complètement ce poème d'émail; mais M. E. Taigny, à qui il appartient, se fait une joie de le montrer à ses amis.

Grandhomme achève actuellement de peindre sur or fin, pour M. Henri Péreire, l'*Hélène sur les remparts de Troie;* la figure s'enlève en sa rouge tunique sur un fond indéfinissable de roche et de ciel, tandis qu'à ses pieds se tordent dans une dernière agonie les corps des guerriers expirés. L'aquarelle qui a servi de modèle à cet émail appartient à Mme Bartet.

D'une exécution plus difficile et surtout très périlleuse avait été le portrait du prince de Galles. On se souvient du tableau peint par Bastien-Lepage, d'après son royal modèle. Le prince est vêtu de noir; il a quelque vague ressemblance avec un Henry VIII jeune et

se détache sur une tapisserie d'un dessin indécis et fondu dans des tons fins. Rendre en émail ce que l'artiste avait peint d'une touche si délicate, était très osé. Nos émailleurs le tentèrent, et ce panneau, qui mesure 48 centimètres de haut sur 40 de large, est d'une réussite absolument parfaite. J'ignore pour quelle raison le prince royal d'Angleterre n'a été tenté d'avoir ni l'original ni la copie, mais je me souviens qu'en 1890 cet émail provoqua à l'Exposition du Champ-de-Mars l'admiration des vrais connaisseurs. C'est de là qu'il faut dater la réputation de Grandhomme et de son ami dans le public. La commission d'achat avait désigné cet émail : il devrait être au Luxembourg, mais une maladresse ou une fausse interprétation en fit manquer l'acquisition, et c'est un amateur mieux avisé qui en a profité. C'est une œuvre digne d'être placée près des émaux anciens. Je ne sais pas combien nos artistes l'ont vendue, mais je me souviens d'avoir vu adjuger chez Christie, au prix de 7,350 livres sterling sans les frais, le grand plat de Léonard qui représente le Banquet des dieux et qui est aux armes du connétable de Montmorency [1], il décore aujourd'hui le cabinet du baron Alphonse de Rothschild. C'est un splendide émail, c'est une relique d'histoire inestimable, mais le *Prince de Galles* atteindra peut-être avant 300 ans d'aussi belles enchères. Je voudrais pouvoir citer bien d'autres essais dus à Grandhomme et à sa collaboration avec Garnier, tels que la Minerve d'Athènes qui appartient au roi de Grèce, les charmants portraits des enfants de M. Morrison, encadrés dans des bordures d'argent ciselé, la coupe de Faure, le portrait du duc de Cleveland; le portrait de M. A.-F. qui se détache en noir sur un fond d'émail rouge et dont nous donnons un croquis dessiné par Grandhomme. M. l'abbé Le Rebours possède de Grandhomme un remarquable émail représentant *Jésus et la Madeleine* d'après un tableau du Louvre; c'est le cadeau pieux et plein de goût d'une jeune paroissienne à son curé, le jour de son mariage. A son exemple, une mère a fait peindre pour le baptême de son fils, le *Baptême de Clovis*, et l'a offert au curé de Sainte-Clotilde. On voit que le goût de l'émail se propage. Ce n'est pas sans raison que nous l'appelons une Renaissance. M. Polovtsoff, l'intelligent et généreux protecteur du Musée Stieglitz, a donné à cet établissement un superbe plat d'émail décoré de fleurs et peint sur les deux faces. Grandhomme en a peint un autre pour M. Morrison et a fait pour M. Corroyer une *Roue de fortune* qui est spirituellement composée. Il

1. Vente Fountaine, 18 juin 1884, n° 453 du Catalogue.

a copié d'après Galland une étude de nu d'une morbidesse de chair admirable.

Il rêve maintenant de demander à Puvis de Chavannes et à Burne Jones des indications nouvelles.

A suivre ce jeune maître, en qui s'incarne d'une façon si particulière le charme de l'émaillerie peinte, et qui dit avoir reçu de Popelin la première vocation, nous avons négligé de parler suffisamment des autres.

Meyer aurait des droits plus anciens à être étudié et son œuvre mériterait d'être analysé, — peut-être y trouverait-on des parties faibles, — mais, par contre, combien de morceaux dignes de remarque, comme le *Chef sioux* qui appartient à M. Reboul et qui est d'un si pittoresque effet de couleurs.

Meyer est un décorateur osé; il manie l'émail avec tant d'habileté qu'il se donne à peine le soin de préparer ses maquettes, il improvise son émail, et, de là, des surprises heureuses ou brutales. Les *Sorcières* planant sur les toits couverts de neige et chevauchant en une fantastique nuée sont une fantaisie de noir, de blanc et d'or, que la phototypie n'a pas traduite avec bonheur, mais à laquelle les transparences de l'émail donnent un grand charme. Le portrait de l'amiral Miot est un morceau de maîtrise, d'une ressemblance parfaite. C'est, de plus, un hommage que l'artiste a rendu à l'un de ses protecteurs.

On a vu cette année, à l'Exposition du Champ-de-Mars, combien Meyer avait osé modifier les données de l'émail; il a traduit la *Marseillaise* avec les procédés des peintres limousins, il a dessiné autour de la tête coupée de Danton la sinistre auréole de la guillotine. Ce sont des audaces qui effraient les timides et qui peut-être n'ont pas servi Alfred Meyer comme il le souhaiterait et comme son talent le mérite. On lui doit une place à part, dans un art qui lui doit beaucoup.

A côté de lui était un jeune, Georges-Jean, qui déjà a marqué sa place par les plus heureux débuts. Il a peint la *Sémélé* d'après Machard et a fait quelques têtes d'étude dans une pâte solide, qui n'a aucun des défauts que Darcel reprochait à ses aînés.

Nous avons eu le plus grand plaisir à causer avec lui de l'émail qu'il aime avec passion; né dans l'atelier d'émaillerie de son père, il a appris en jouant les ressources d'un métier qu'il pratique avec bonheur; il vient d'y faire certains essais de décoration sur cuivre appliquée à des vases à fleurs et qui rappellent les fonds rutilants de

Garnier et les décors des laques du Japon. C'est un point de départ à noter.

Nombreux, très nombreux même, sont les peintres émailleurs qu nous voudrions nommer : Gobert et Mme Apoil parmi les aînés, Béranger qui promettait beaucoup, Autran qui avait en 1889 un charmant panneau limousin d'un aspect très moderne et Frédéric de Courcy, à qui nous revenons pour finir.

C'est qu'il a souvent atteint aux meilleures expressions de l'émail, en s'adressant dès le début à Gustave Moreau, en demandant depuis à Luc-Olivier Merson les compositions qu'il émaillait ensuite pour la décoration des meubles, enfin en composant et en peignant pour Notre-Dame-des-Champs les tableaux d'un chemin de croix.

Ce n'est pas la première fois qu'on donne à nos émailleurs ce thème de décoration religieuse; l'église de la Trinité possède un chemin de croix en émail de Limoges qu'a fait exécuter Poussielgue-Rusand, et nous avons trouvé dans la cathédrale de Nancy des émaux blancs et noirs qui font un singulier effet dans leurs cadres de bronze doré aux ornements pompadour.

De ces trois tentatives, celle de Frédéric de Courcy est certainement la meilleure, mais nous voudrions qu'on osât revenir à la tonalité plus claire des beaux émaux de Chartres, c'est ainsi qu'il faudrait peindre en de plus larges proportions les stations d'un chemin de croix, qui s'harmoniseraient mieux avec les murs de pierre.

Est-ce d'ailleurs pour servir l'idée religieuse ou pour parer les murs d'un salon que l'émail est appelé à renaître. La question m'a été posée souvent et j'y dois répondre une fois de plus. L'émail est un art précieux qui, par les œuvres d'autrefois, a pris dans les vitrines des musées et dans les collections particulières une place privilégiée. Il appartient aux artistes d'à présent de faire, pour nos musées et pour notre vie intime, des compositions appropriées à l'émail, qui ne le cèdent pas aux types anciens, mais il ne s'agit pas de copier ce qui a été fait. Prenons, pour exemple, la série des métiers parisiens inscrits par Galland dans les voussures de la Galerie des fêtes à l'Hôtel de Ville. Pourquoi ne copierait-on pas aujourd'hui en émail ces ravissants dessins, comme Léonard copiait au XVIe siècle les douze mois, d'après Étienne Delaune : ils formeraient une suite au moins aussi intéressante que celle du Louvre; ces panneaux encadrés de nielles d'or tiendraient dans un musée un rang très enviable. Il y a divers objets d'ameublement que l'émail enrichirait à propos, mais ce qui me plairait surtout, ce serait qu'on se prît à refaire ce

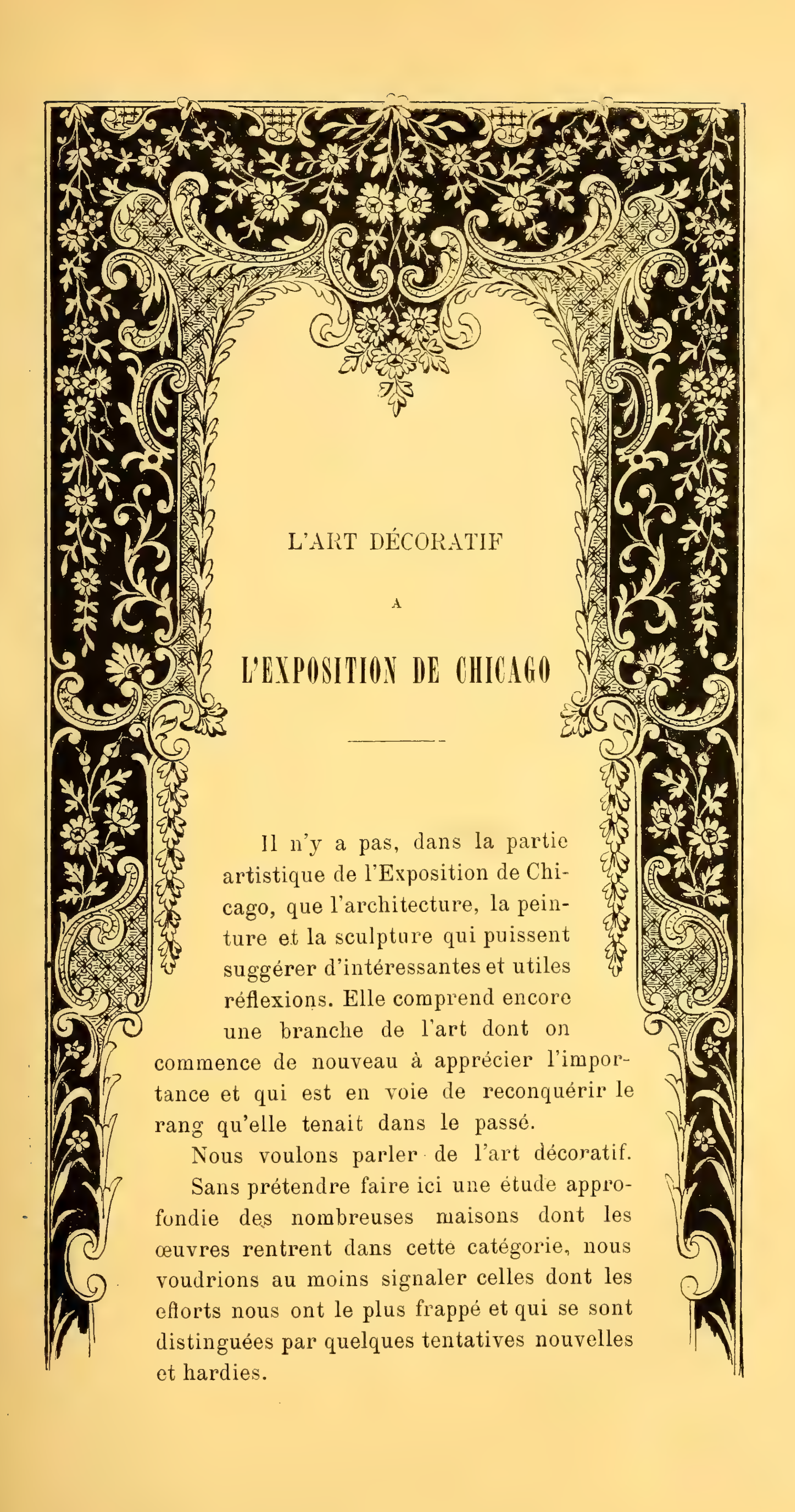
qu'on faisait si joliment aux siècles passés : travestir une physionomie au caractère qui lui convient, donner l'ajustement d'un héros ou d'une déesse à celui ou à celle qu'on veut peindre. Ainsi le voulait jadis Charles II d'Angleterre quand il commandait à Lely les portraits des dames de sa cour. Ainsi le veut encore aujourd'hui ce galant Américain qui demande à Paillet de peindre les plus jolies de ses compatriotes et qui fait monter ces miniatures en de précieux cadres d'or ciselés. Ainsi faisait Popelin quand il cuirassait d'acier son ami de Hérédia.

C'est la fantaisie qu'on a pour un bal masqué quand on prend la cape espagnole. Serait-il plus extraordinaire de peindre une femme avec le costume à la mode des Valois? N'y a-t-il pas de tous les temps, suivant le caractère de celui-ci ou la fantaisie de celle-là des arrangements à trouver, où l'esprit, l'observation, la malice même auraient part?

Ce que je propose a été fait récemment en émail pour des personnages de l'aristocratie anglaise qui ont eu les idées les plus ingénieuses et les plus nobles dans les travestissements qu'ils ont choisis. Cela certes se peut appliquer à tous les genres de peintures, mais si j'en parle à propos de l'émail, c'est que, par sa nature même, l'émail est un art de convention qui s'accommoderait bien à ce caprice, et garderait au portrait le caractère d'un bibelot précieux.

Bastien-Lepage, en peignant le prince de Galles, l'a costumé comme aurait fait Holbein et il a laissé un chef-d'œuvre qu'a reproduit l'émail. Nous avons dans notre démocratie des hommes qui gagneraient à être portraiturés autrement qu'en habit noir, et des femmes qui seraient bien plus jolies, si elles s'affranchissaient des exigences de la mode; l'émailleur qui oserait prendre la spirituelle liberté de les peindre à sa fantaisie, acquerrait vite des titres à leur reconnaissance.

L. FALIZE.



L'ART DÉCORATIF

A

L'EXPOSITION DE CHICAGO

Il n'y a pas, dans la partie artistique de l'Exposition de Chicago, que l'architecture, la peinture et la sculpture qui puissent suggérer d'intéressantes et utiles réflexions. Elle comprend encore une branche de l'art dont on commence de nouveau à apprécier l'importance et qui est en voie de reconquérir le rang qu'elle tenait dans le passé.

Nous voulons parler de l'art décoratif.

Sans prétendre faire ici une étude approfondie des nombreuses maisons dont les œuvres rentrent dans cette catégorie, nous voudrions au moins signaler celles dont les efforts nous ont le plus frappé et qui se sont distinguées par quelques tentatives nouvelles et hardies.

C'est évidemment dans la section américaine que nous trouverons les plus originales, parce que l'Amérique est la nation qui vit le moins de ses souvenirs, mais la France est la seule ou à peu près qui ait su réunir des ensembles complets d'un goût sûr et d'une exécution distinguée et irréprochable.

On peut certes reprocher à nos fabricants de manquer d'originalité et d'invention. Les rapporteurs des deux dernières expositions universelles l'ont assez déploré pour que nous n'éprouvions aucun embarras à le répéter après eux. Nous vivons trop sur nos classiques, et c'est dommage. Mais, à part cela, les ouvriers d'art français sont les premiers du monde, et le fait est trop évident à Chicago pour que nous ne donnions pas à la France le premier rang dans notre étude.

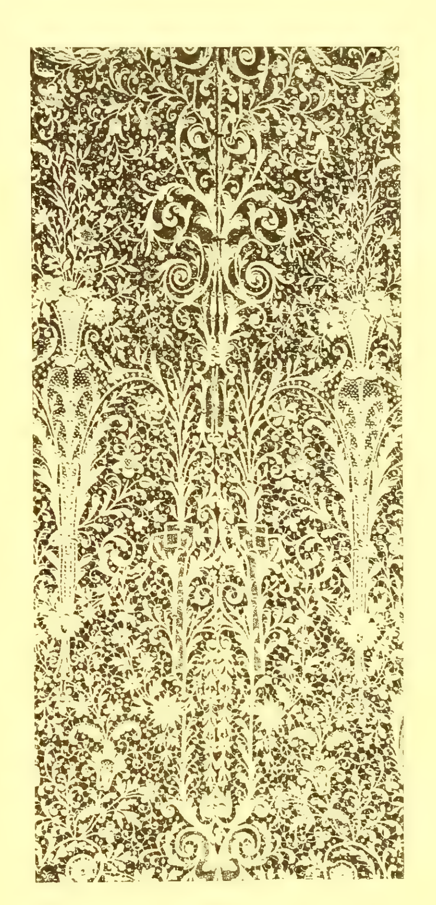
A l'angle des deux grandes avenues qui coupent en quatre parties le palais des Manufactures, la maison Warée, occupant la principale place de la section française, et faisant pendant à Tiffany, le célèbre joaillier dont l'Amérique est si fière, a placé sa superbe exposition de broderies dont la pièce principale est un boudoir inspiré de celui de Rambouillet. M. Warée a voulu, en empruntant le motif de cette décoration à une donnée qui est un des plus beaux exemples des finesses dont l'architecture est capable, montrer que son art peut aussi permettre les interprétations architecturales et n'est pas uniquement voué à la fantaisie. Ces remarquables lacis d'or nuancés dans les tons anciens, se jouant sur deux étoffes de nuance différente, dont l'une forme l'intérieur des panneaux et l'autre les champs d'encadrement, produisent, avec trois éléments, des effets d'une tenue et d'une richesse inouïes qui peuvent rendre de grands services aux décorateurs et font honneur à celui qui en a eu l'idée. Nous ne pouvons résister au plaisir de nommer ici l'habile artiste M. Alcide Roussel qui a si heureusement traduit son magnifique modèle.

Quant aux rideaux, aux dentelles et aux broderies, toutes plus intéressantes les unes que les autres, que contient cette exposition, leur valeur est trop connue pour que nous y insistions, non plus que sur les remarquables étoffes que MM. Lamy et Giraud exposent avec M. Warée, complétant ainsi l'un des plus beaux ensembles de la section française.

Dans la même section (meubles et tissus d'ameublement), la maison Bracquenié fait un effort pour rénover un peu les données trop archaïques de composition en usage dans la tapisserie, et en prendre les éléments dans notre époque. A cet égard la grande tapisserie dont le sujet est : « L'Escalier de l'Opéra, » mérite une attention particu-

lière. La composition en est très moderne et prouve une fois de plus combien il est dommage de voir les amateurs de notre époque persister dans leur conviction que les femmes vêtues de robes à panier et les chaises à porteurs sont à tout jamais le dernier mot de la décoration.

Avec la maison Bracquenié, M. Quignon, l'habile sculpteur ébéniste, expose des bois d'un travail remarquable qui, s'ils sont comme tous ceux de ses confrères inspirés de l'ancien, n'en sont pas moins des compositions d'un style absolument pur et très finement exécutées.



RIDEAU DE VITRAGE.
(Exposition de M. Warée.)

Malgré le principe que nous nous sommes imposé de ne signaler autant que possible que les tentatives nouvelles, il nous serait difficile de ne pas parler, avant de quitter le meuble, de la splendide exposition de M. Beurdeley qui a envoyé à Chicago un véritable musée. C'est avec intention que nous nous servons de ce mot, car tout ce qu'il expose est œuvre d'art. Qu'il s'agisse de ses reproductions si exactes et si parfaites des meubles que contiennent les Musées, les Palais nationaux et le Garde-Meuble, ou de ses compositions tendant à se rapprocher des modèles classiques, ce sont toujours de vrais chefs-d'œuvre d'exécution. Nous signalerons surtout la reproduction du bureau de Louis XV (actuellement au Louvre), une magnifique copie du régulateur en bronze de Jacques Caffieri, à Versailles, et deux très intéressantes compositions dont nous donnons les dessins : une cheminée Louis XV faite pour un richissime Américain, et une paire de cornets en porcelaine de Chine bleu turquoise dont la monture décorée d'une frise en émail bleu sur argent est d'une finesse et d'un goût exquis.

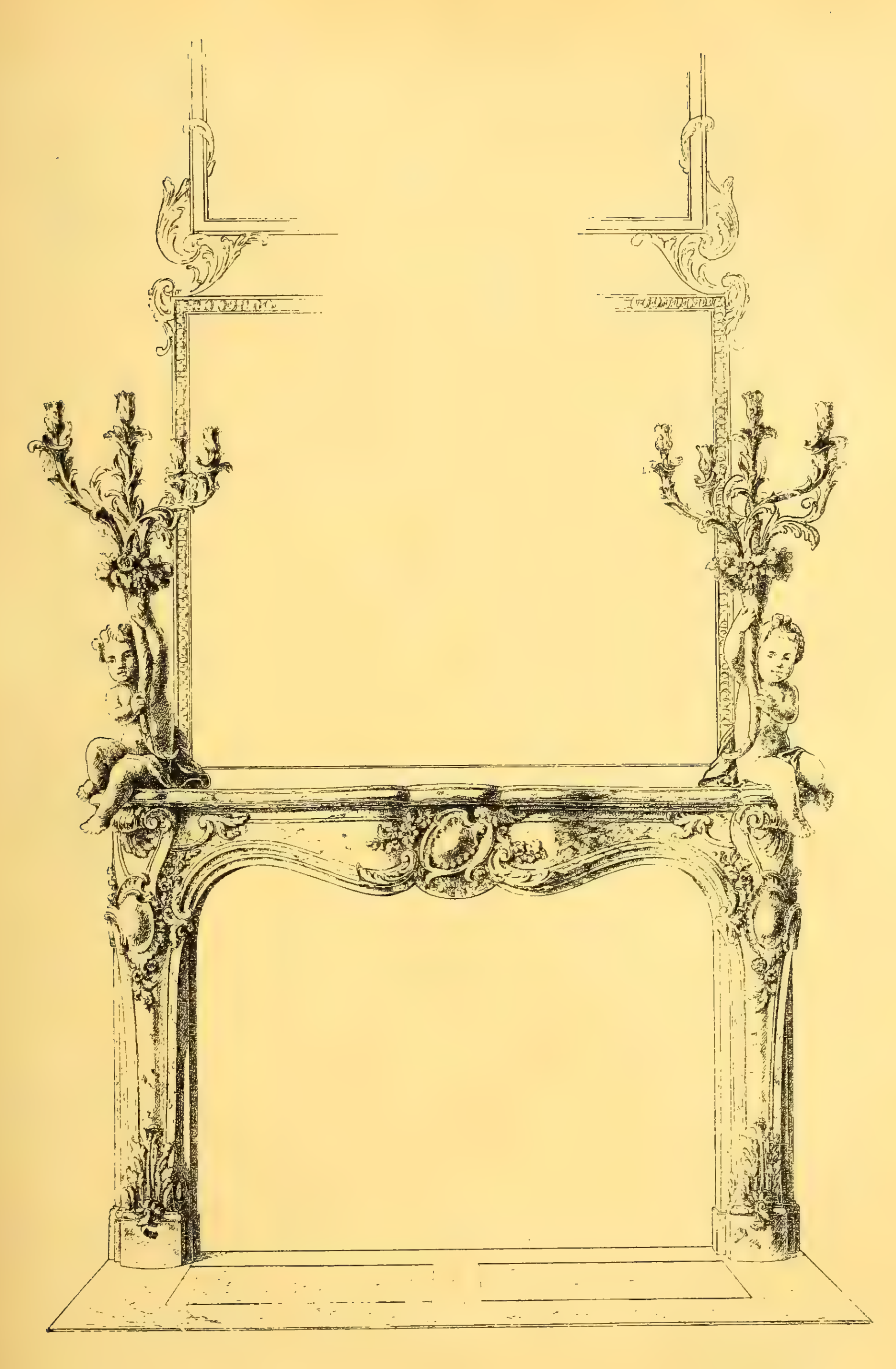
A côté des maisons dont nous venons de parler, si l'on voulait mentionner tout ce qui est digne d'éloges, il faudrait citer les superbes expositions des maisons Alavoine Dienst, Schmit et Piollet, Damon, Hamot Remon et Sormani, Jeanselme, etc., qui ont fait les plus grands sacrifices pour défendre la réputation de la France sur un terrain commercial défavorable et sans aucun espoir de récompenses.

Dans la salle du bronze, en dehors des maisons Leblanc-Barbedienne, Thiébault, Gagneau, Millet et de tant d'autres qui soutiennent leur ancienne réputation par l'exposition de ces beaux modèles qui nous sont déjà connus, il nous semble juste de signaler les efforts tout particuliers de la maison Susse pour élever encore le niveau de l'industrie du bronze et la mettre plus intimement au service de l'artiste.

Sans insister sur le fini d'exécution dont elle fait preuve avec cette belle reproduction des candélabres des frères Robert que nous publions, nous nous reprocherions de passer sous silence ses très remarquables réductions des œuvres de nos plus grands sculpteurs. Chez elle l'exécution témoigne d'une volonté bien arrêtée de conserver au travail du maître toute sa saveur, de fuir le rabotage et le poli, et de contraindre le ciseleur à envelopper la forme avec le même soin qu'apporte le graveur en taille-douce à diriger ses hachures dans le sens des muscles qu'il modèle. Certes, ce résultat ne peut être obtenu que par une éducation très artistique du ciseleur et au prix de grands sacrifices. Mais est-il utile de reproduire des œuvres d'art à bon marché au risque de les réduire à n'être plus que des dessus de pendule; et ne vaut-il pas mieux que des pièces comme le *Christophe Colomb* de Peynot, ou la figure du *Tombeau de Guillaumet* de Barrias, atteignent un prix plus élevé, mais restent des œuvres d'art dans toute l'acception du terme?

A côté de la maison Susse nous devons nous arrêter devant l'importante exposition de la maison Christofle et C[ie], les célèbres orfèvres.

Cette maison, l'une des plus importantes promotrices de l'Union centrale des Arts décoratifs, fait des efforts sérieux et continus dans la voie nouvelle qu'elle serait si heureuse de voir adopter par le public. Nous voyons avec plaisir toute cette série de services à thé inspirés des formes de la courge, du pâtisson (artichaut d'Espagne) et d'autres plantes, qui joignent à une silhouette simple et heureuse une originalité et une grâce qui ne peuvent qu'encourager à conti-



CHEMINÉE DE STYLE LOUIS XV, EN MARBRE SÉRANCOLIN, ORNÉE DE BRONZES DORÉS.

(Exposition de M. Beurdeley.)

nuer dans cette voie si fertile en heureuses découvertes. A côté de ces recherches d'un ordre tout particulier, elle nous montre également de fort belles pièces de style Louis XV et Louis XVI, parmi lesquelles nous avons surtout remarqué le grand candélabre que nous reproduisons, dont la figure, d'un modèle si hardi et d'une vigueur si intense, est due à l'un de nos plus habiles sculpteurs, M. Mathurin Moreau.

A citer aussi la très remarquable exposition de nos célèbres joailliers parisiens MM. Vever et Boucheron, venus à Chicago pour montrer à l'Amérique combien leur supériorité reste incontestable, même lorsqu'on tente de les combattre avec leurs propres armes.

Nous ne voudrions pas quitter la section française sans parler d'une branche de l'art décoratif qui touche plus intimement que toutes les autres à la construction, et qui est pour l'architecte un puissant auxiliaire : la Céramique. Nous y tenons d'autant plus que nous y trouvons une magnifique exposition de la maison Muller, d'Ivry-Port, une de celles qui savent, à une fabrication courante de matériaux de construction, allier les recherches les plus curieuses et la production des pièces artistiques les plus raffinées.

M. Muller, frappé du désaccord qui se produit sous nos climats entre nos pierres si rapidement noircies et les terres cuites émaillées qui conservent leur fraîcheur et leur éclat au point de détonner considérablement avec le sombre aspect de tout ce qui les entoure, a cherché et trouvé le moyen d'obtenir, par l'emploi du grès polychrôme et de la cuisson à grand feu, des pièces émaillées qui prennent l'aspect et la patine que nous admirons lorsque le temps l'a donnée et que nous ne pouvions admettre parce qu'elle n'était jusqu'ici que le résultat d'un « trucage ».

Nous ne saurions décrire la puissance d'effet et la surprenante originalité de coloration de toutes les pièces qui composent cette remarquable exposition. Les reproductions des Della Robbia, les délicieux panneaux de faïence blanche à relief sur fond bleu de style Louis XVI, la pendule de la même époque, la frise de griffons et la réduction de cette incomparable frise des Archers, rapportée de Persépolis par M. Dieulafoy, donnent une grande idée des résultats déjà obtenus. Ils sont d'autant plus intéressants qu'ils permettent d'arriver à un effet artistique très intense sans atteindre des prix qui rendraient l'emploi de ces grès impossible dans la construction.

Tout auprès, M. Guilbert Martin expose ses mosaïques que nous



Gazette des Beaux-Arts.

GRÈS POLYCHROMES AU GRAND FEU

De MM. Muller (Ivry)

(EXPOSITION DE CHICAGO)

ne pouvons jamais rencontrer dans une exposition sans penser que c'est à lui que nous devons en France la renaissance de cet art.

Mais à ce propos, nous ne saurions trop insister sur la nécessité pour les peintres de composer toujours les cartons de mosaïques en



VASE EN CÉLADON TRUITÉ, MONTURE EN BRONZE

STYLE LOUIS XVI.

(Exposition de M. Beurdeley.)

tenant rigoureusement compte de la nature toute spéciale du procédé employé pour rendre leurs œuvres. La mosaïque veut et doit s'accuser avec ses moyens personnels par grands effets et par grandes lignes, et pour nous les deux splendides têtes de saints qui font partie de la frise de la Madeleine, laissent bien loin derrière elles des

œuvres d'une grande habileté, comme les portraits de Rubens et du Poussin, et la Cléopâtre, qui, à distance, pourraient être prises pour des peintures.

En dehors de la section française, nous trouvons à Chicago d'importantes expositions d'art décoratif dans les sections allemande et autrichienne, parmi lesquelles la première est, sans contredit, celle de la maison Armbruester frères, de Francfort-sur-le-Mein, dont les grilles en fer forgé forment le principal motif de décoration de la façade allemande. Ces pièces, d'une taille et d'une richesse exceptionnelles, rappellent à nos souvenirs quelques-unes des grilles étonnantes que contient la galerie d'art décoratif de Munich.

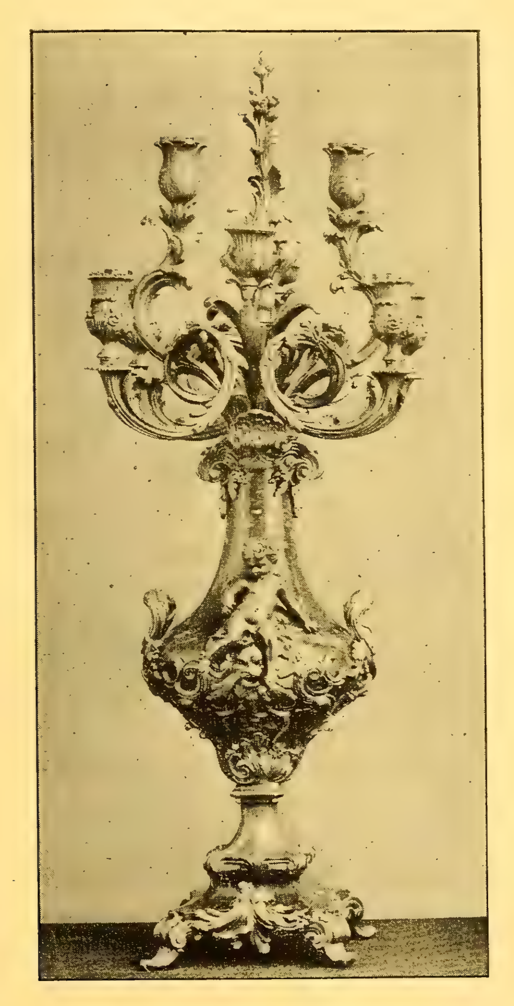
On semble s'être appliqué à y réunir toutes les difficultés d'exécution. Mais, à la complication du dessin qui rend impossible la délicatesse et le fini, on reconnaît l'influence de ce faux style Louis XV que l'on doit au roi Louis II de Bavière et qui semble être devenu l'idéal du luxe dans tout l'empire.

En visitant la section allemande, on ne peut s'empêcher de rendre hommage aux efforts immenses des industriels pour élever le niveau artistique de leurs productions, et à ceux que le gouvernement fait dans le même sens, notamment à la manufacture Nationale de porcelaines de Berlin dont la fabrication, très en progrès, sait aujourd'hui vaincre des difficultés considérées comme insurmontables.

Mais on ne pourrait trop répéter que ces efforts sont en quelque sorte paralysés par la nature même de la race allemande, à laquelle manque le sentiment de la délicatesse et de la légèreté. Les superbes modèles du siècle dernier, en passant par les mains des ouvriers d'art allemands, s'empâtent et s'alourdissent; faute de savoir trouver la richesse dans la pureté et le fini, l'Allemagne en est encore à la chercher dans la complication et la quantité. Même remarque à propos de l'Autriche, dans laquelle la plus importante exposition d'art décoratif, celle de la maison Sándor Járay, de Vienne, se compose d'un salon ruisselant d'or exécuté pour Mme la Princesse de Metternich, et qui est le comble du luxe criard.

La section anglaise au contraire, représentée seulement par quelques maisons, nous montre combien l'art décoratif est en progrès dans ce pays aristocratique où la répartition des fortunes et l'existence d'une noblesse puissamment riche et éclairée, présentent tous les éléments voulus pour faciliter son développement.

La maison Hampton et fils, de Londres, est à peu près la seule à exposer dans la section du meuble et de la décoration; mais elle prouve par un salon en bois sculpté d'une extrême distinction et



CANDÉLABRE LOUIS XV, MARBRE ET BRONZE,

PAR MM. ROBERT FRÈRES.

(Maison Susse.)

d'une richesse peut-être un peu sombre, à quel point l'Angleterre est encore passionnée des belles époques de la Renaissance.

A côté d'elle, les maisons Doulton et Cie, Daniels, Maw et Cie, cherchent sans cesse et créent chaque jour dans toutes les variétés de la terre cuite et de la porcelaine des modèles d'un goût délicat et

raffiné. La douceur de leurs tonalités est exquise et s'approprie merveilleusement aux transparences de teint et à la finesse des pâles filles de ce pays du brouillard.

Quant à l'Amérique, l'impression qu'elle produit est toute particulière. Au milieu d'une fabrication courante, à bon marché, d'objets pratiques et usuels dans lesquels l'art décoratif n'a que faire, nous voyons surgir quelques maisons d'une importance commerciale considérable, qui se livrent à la production de pièces d'art.

Leurs compositions, quand elles renoncent à copier les modèles européens, sont franchement originales, et l'on ne saurait se refuser à reconnaître qu'elles ont, depuis l'Exposition de Philadelphie, fait des progrès que nous connaissions, mais dont nous n'avions pu, en 1889, mesurer la portée.

La première de toutes, la maison Tiffany est connue du monde entier. C'est en quelque sorte le magasin de nouveautés de l'Art décoratif en Amérique.

Que l'on ne voie pas dans cette expression une intention méprisante! Elle est loin de notre pensée; mais il n'y a guère d'autre mot pour faire saisir à des Français l'importance de ces immenses magasins où tout ce qui touche à la décoration est entassé, où tout ce qui a un nom dans l'art décoratif est représenté, depuis la joaillerie et la bijouterie jusqu'au bronze, à la porcelaine et à la verrerie.

Ce sont en outre de grands fabricants, et les deux branches les plus importantes de leur industrie sont l'orfèvrerie et les produits du verre. Tiffany fabricant de vitraux! Nous voyons d'ici l'étonnement de bien des personnes qui n'ont dans la mémoire que les essais timides de services en argent que l'on vit un jour paraître à la vitrine d'un magasin de l'avenue de l'Opéra.

Cela est pourtant ainsi, et nous avons vu à Chicago, dans leur exposition qui est immense, une remarquable chapelle dont presque tout l'effet est dû à l'usage des vitraux colorés, supérieurement éclairés par l'électricité, de façon à faire valoir la richesse et l'infinie variété de leurs nuances.

Quant à l'orfèvrerie, nous trouvons chez eux, à côté de ces modèles d'une forme indécise, surchargés de toutes sortes de feuillages et d'ornements dont l'exécution est souvent merveilleuse, mais la composition confuse, quelques pièces qui montrent victorieusement ce que l'on pourrait faire en prenant aux animaux ou à la plante les éléments de la décoration et surtout de la forme.



JEUNE FILLE DE BOU-SAADA, PAR BARRIAS, BRONZE POUR LE TOMBEAU DE GUILLAUMET.

(Maison Susse.)

S'ils sont quelquefois entraînés trop loin, comme dans leur vase au Magnolia, il ne faut s'en prendre qu'à l'inexpérience très naturelle de gens qui veulent tout tirer d'eux-mêmes, et par conséquent tâtonnent et se trompent quelquefois, à l'amour du surchargé qui sévit chez les riches Américains, et au besoin de satisfaire les caprices d'esprits peu cultivés.

Dans le même ordre d'idées la maison Gorham expose d'importantes pièces d'orfèvrerie dont l'inspiration est prise dans l'art japonais, mais l'inspiration seulement, sans aucune servilité.

On y retrouve la même recherche d'originalité et le même intérêt, mais aussi les mêmes incertitudes de goût qui étonnent chez des artistes capables de traiter le détail et la ciselure avec autant d'esprit et de finesse.

Nous ne voudrions pas quitter les orfèvres américains sans parler aussi d'une maison qui, quoique n'exposant pas, nous a vivement intéressé : la maison Spaulding de Chicago, qui a, du reste, un dépôt de ses productions à Paris. Nous gravons ici une série de cafetières en argent, décorées toujours suivant le même principe, qui donnent bien une idée de la méthode américaine; à retenir encore plusieurs vases en argent, dont la base est un peu confuse, mais où l'on retrouve quelques-uns de ces jolis arrangements de plantes sur une forme simple qui nous ont tant séduit.

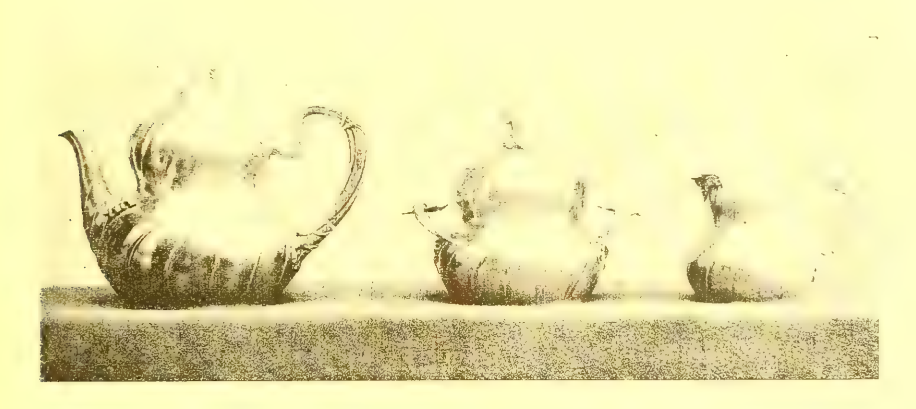
Après l'orfèvrerie, le fer forgé est certainement ce que l'on trouve de plus remarquable en Amérique, et la maison Winslow frères de Chicago vient, à proximité de la section allemande, montrer à cette dernière que les Américains sont bien près de devenir des maîtres. Cette maison expose une superbe grille infiniment moins chargée que les grilles allemandes, et d'un travail qui nous semble bien supérieur. Elle y joint d'ailleurs une quantité de pièces finement exécutées, rinceaux en fer forgé, pilastres d'escaliers, etc..., qui prouvent combien sont habiles les ouvriers qu'elle emploie.

Deux autres industries tiennent une place importante et méritée par leurs progrès dans la section américaine : celle des vitraux et celle du papier peint. Ces deux branches très importantes de la décoration, assez peu en honneur en France en ce moment, ont en Amérique une importance considérable.

En ce qui concerne les vitraux, la fabrication des verres colorés a atteint une perfection inconnue chez nous et trouvé des effets d'une grande originalité tirés des verres opalisés et des verres-draperies colorés à différentes épaisseurs qui permettent une décoration puis-

sante et riche. Plusieurs maisons en fabriquent une grande quantité, en général supérieurement montés, parmi lesquelles nous devons signaler MM. Healy et Millet, Cully et Miles de Chicago, et William Reith de Philadelphie.

Quant aux papiers peints, on ne se douterait guère en France de l'importance de la fabrication américaine qui atteint cent vingt millions de rouleaux par an. Vingt-sept fabriques, toutes situées entre New-York et Philadelphie, syndiquées entre elles, exposent ensemble à Chicago dans un pavillon dont la décoration toute en Lincrusta atteint des reliefs que nous croyions irréalisables. Là, toutes les variétés des splendides papiers anglais et français, toutes les nouvelles



SERVICE A THÉ INSPIRÉ DE LA FORME DE LA COURGE.

(Exposition de la maison Christofle et Cie.)

applications auxquelles donne lieu l'emploi du papier formant panneaux et permettant une décoration à la fois économique et riche, sont représentées. On se sent en présence d'une industrie florissante qui est soutenue par le succès et ne s'arrête devant aucun obstacle.

Comme on vient de le voir, l'art décoratif tient en Amérique une place très importante. Il renonce à suivre les sentiers trop battus de l'Ancien Monde; il revêt une forme nettement originale et indépendante. Quand même ses manifestations dans l'art de la décoration comme dans celui de la construction ne seraient pas toutes dignes de nous servir de leçons, elles n'en démontrent pas moins victorieusement l'excellence des idées émises et défendues par notre Union centrale des Arts décoratifs.

C'est elle qui, la première, a demandé à tous de faire les plus grands efforts pour arracher les industries d'art au cercle vicieux dans lequel elles tournent; ce sont ses membres qui ont les premiers essayé de mettre en pratique les idées nouvelles, et ce sont aujourd'hui les Américains qui commencent à en recueillir tous les fruits.

Chez eux ces idées sont devenues des principes, chez nous elles sont restées des théories, et les tentatives qui ont été faites n'ont pas été suivies, n'étant soutenues ni par le succès ni par la faveur du public. Pourquoi?

Beaucoup de raisons en ont été données, mais nous croyons que la principale de toutes n'a pas encore été nettement mise en lumière et nous voudrions essayer de la développer.

L'art décoratif est, ce que ne comprend pas la foule, non pas une application industrielle de l'art, mais une de ses formes les plus intéressantes, les plus variées et les plus susceptibles d'imprévu. C'est lui qui met ou devrait mettre journellement l'homme en contact avec les différentes expressions du Beau : c'est lui qui peut à son gré former ou déformer le goût des masses.

Considérer la pratique de l'art décoratif comme un métier, assimiler les créateurs des merveilleux modèles que nous ont laissés toutes les époques à de simples ouvriers d'art, est une de ces erreurs qui, lorsqu'elles se sont infiltrées dans l'esprit d'un peuple en peuvent difficilement sortir. Certes il a fallu longtemps pour le faire comprendre au public, plus longtemps encore pour persuader des groupes d'artistes trop enclins à l'exclusivisme et au mépris de ce qui n'était pas eux ; mais aujourd'hui le pas est fait et, Dieu merci ! l'ostracisme a cessé. C'est de ce revirement, croyons-nous, que peut sortir, chez nous, la renaissance de l'Art décoratif, et voici pourquoi :

Il y a, c'est incontestable, dans toutes les formes sous lesquelles il se manifeste, un côté exécution qui nécessite l'emploi de machines et d'ouvriers, dans lequel l'art n'intervient que d'une façon secondaire ; il y a même un côté commercial dans lequel l'art n'a plus rien à voir ; mais il y a surtout et au-dessus de tout le côté Création, la production du modèle, qui constitue bien une expression artistique de la pensée et qui à cet égard est incontestablement un art.

A cela l'on a toujours objecté que si cette manière d'envisager les choses était juste en principe, elle cessait de l'être dans la pratique, le fabricant qui exposait les objets n'en étant pas lui-même le créa-

teur et s'étant le plus souvent borné à faire exécuter le mieux possible dans des ateliers les compositions de dessinateurs qui, eux,



CANDÉLABRE LOUIS XV, COMPOSÉ PAR M. MATHURIN MOREAU.

(Maison Christofle et Cie.)

restaient inconnus. Or ce raisonnement, s'il a pu être vrai autrefois, l'est déjà moins aujourd'hui. Presque tous les chefs des grandes maisons qui produisent les objets d'art industriel, sont eux-mêmes

des maîtres que leurs longues études et leurs connaissances très étendues des questions d'art doivent faire considérer comme autre chose que de simples chefs de fabrication. Leur désir ardent de rénover l'art spécial auquel ils consacrent leurs efforts leur a déjà inspiré d'heureuses tentatives, dont la première, la création des Écoles d'art décoratif, semblait appelée à produire de grands effets.

Émanciper l'ouvrier qui s'élève par ses dispositions et son talent au-dessus de sa condition, lui fournir l'occasion de se faire connaître, de se distinguer dans des concours auxquels le public commence à s'intéresser, lui permettre ainsi de devenir une personnalité, c'était faire une œuvre à la fois saine, équitable et utile.

Peut-être est-on un peu étonné et peiné dans le monde spécial de voir que les résultats ne sont pas ceux que l'on en attendait. Malgré les énormes sacrifices des grands industriels et de l'État, on continue à vivre sur les trésors d'imagination si brillamment prodigués par les maîtres d'autrefois, et à répéter le plus habilement possible leurs magistrales leçons. On les répète dans la perfection, mais on ne fait que les répéter.

Jamais on n'avait tant fait pour tous ceux qui touchent de près ou de loin à l'art décoratif, jamais ils n'ont moins produit de nouveau. Ceci est un fait évident et la cause nous en paraît claire si l'on rapproche les enseignements du passé de ce qui se produit en Amérique.

Autrefois les grands maîtres ouvriers dont les noms sont dans toutes les mémoires travaillaient en général pour les cours, la noblesse ou le clergé, élites très restreintes, qui savaient trouver le chemin de leurs ateliers, les encourager, les pensionner au besoin, en tout cas solder royalement leurs chefs-d'œuvre.

Ces hommes avaient une idée, un but ; ils le poursuivaient; certains de trouver toujours un roi, un grand seigneur ou un prince de l'Église pour payer au poids de l'or la belle pièce qu'ils avaient mis dix ans à produire, ils osaient. C'étaient des artistes qui se faisaient ouvriers, des génies qui s'asservissaient au travail manuel et à l'apprentissage du métier pour rendre de leurs propres mains la création de leur cerveau.

Aujourd'hui, par suite d'abord du changement des conditions sociales et du partage des fortunes, par suite de l'éducation répandue partout et de la facilité que chacun a de s'élever, le nombre est beaucoup plus grand de ceux qui veulent posséder des objets de luxe, et

quant à ceux qui en veulent avoir simplement l'apparence, ils ne se comptent plus.

Ce n'est donc pas avec un atelier composé d'un maître et de quelques apprentis, soigneusement formés à son école et travaillant à ses côtés, que l'on pourrait satisfaire à de tels besoins.

Ce sont des usines qu'il faut; des centaines, des milliers d'hommes travaillant sans relâche et qu'il n'est possible de mettre en œuvre qu'en appliquant rigoureusement le principe de la division du travail.



DIVERSES PIÈCES DE CÉRAMIQUE.

(Exposition de M. M. Muller.)

Pour faire marcher tout cela, il faut produire, produire sans cesse, satisfaire à la hâte au goût du public, se soumettre à ses caprices et lui donner ce qu'il veut au meilleur marché possible.

Conditions bien mauvaises pour faire de l'art, et d'où il ne peut résulter qu'une fabrication banale, qui, pour aller vite et surtout ne pas se tromper, n'a plus d'autre ressource que de prendre du déjà fait et de le copier.

Aussi beaucoup de grandes maisons ont déjà compris que le vrai moyen d'empêcher l'art décoratif de s'enfoncer plus avant dans la voie stérile où il se trouve était de faire franchement la part du feu et d'avoir

à côté d'une fabrication industrielle de pièces ordinaires, dont le grand débit assure de beaux bénéfices, un atelier d'art où tout serait sacrifié à la recherche du beau. C'est là un grand progrès et nous ne doutons pas qu'il ne soit destiné à produire d'excellents effets.

Mais ce n'est pas tout.

La division du travail est cause que le dessinateur qui ne sert qu'à jeter sur le papier les idées de son maître, ne connaît le plus souvent ni le client pour lequel il travaille ni l'ouvrier qui traduira sa pensée. Il sait dessiner, mais n'est au fond qu'un employé qui doit fournir un travail correspondant à ce qu'il gagne, c'est tout ce qu'on lui demande. Comment pourrait-il s'intéresser à sa besogne? Pour lui la composition n'est qu'un métier.

A peine a-t-il eu quelques succès à l'École des Arts décoratifs, le jeune élève ne songe déjà qu'à trouver une place aussi avantageuse que possible. Il a appris à faire très proprement du « style », et cela lui suffit puisqu'il trouve le moyen de gagner sa vie. Bien peu se laissent tenter par les idées d'art. Si malgré les exemples de ses camarades, l'un d'eux se dit qu'il y a mieux et plus à faire, il entre à l'École des Beaux-Arts, devient architecte, peintre, sculpteur ou graveur, mais jamais il ne reste ouvrier d'art.

Il n'est pas plus tôt sorti de son ancien milieu qu'il se trouve transporté dans un tout autre monde où le mépris de ce qui n'est pas de ce monde est de règle et où l'on se refuse à considérer comme un artiste l'homme qui compose des broderies, des étoffes ou des meubles.

Ce qu'il faudrait par conséquent et ce qui est heureusement sur le point de se faire, c'est que les Beaux-Arts, ouvrant leurs portes aux modèles créés par des hommes qui sont dans toute l'acception du mot des artistes, l'auteur d'une belle œuvre d'art décoratif soit assuré de s'y trouver sur le même pied que les autres et d'y rencontrer au même titre la faveur du public.

Ceux que leurs dispositions personnelles poussent vers la décoration ne se feront plus violence pour devenir autre chose que des décorateurs, sachant que leur art est honoré à l'égal des autres. Il y a même mieux, beaucoup d'artistes qui poussés par le besoin travaillent journellement pour l'industrie n'auront plus honte de le faire et, comprenant que ce n'est pas déchoir, n'hésiteront plus à consacrer aux œuvres de cette nature toute leur âme et tout leur talent.

Le fabricant est obligé de se soumettre au goût de celui qui lui commande; il est donc en mauvaise position pour le réformer. Ce n'est pas lui, malgré sa science, son talent, sa conviction, qui peut

lutter; les armes ne sont pas égales. L'artiste, au contraire, compose librement; son cerveau travaille en dehors de toute influence; il



VASE EN GRÈS DE SIX PIEDS DE HAUTEUR.

(Maison Doulton.)

pourra chercher, créer des modèles, les exposer et les faire adopter au public, qui sera alors le premier à les imposer aux fabricants. Et

l'on peut être sûr que les artistes se révéleront tout seuls le jour où l'on saura qu'au bout de leurs efforts il y a le succès et les honneurs, seules récompenses dont l'espoir puisse susciter les hommes de génie.

Il n'y a pas de meilleure preuve de ce qui précède que ce que nous avons pu tous constater en Amérique.

Là les fabrications sont absolument distinctes. Il y a l'objet courant, pratique, de formes simples et sans prétentions, uniquement fait à la machine et à bas prix. A côté, l'objet d'art, de luxe, produit de la main d'homme, toujours travaillé avec le plus grand soin, généralement original, et dans lequel on sent l'effort de l'imagination créatrice.

Or, si l'on questionne les chefs des grandes maisons, on est très étonné d'apprendre que ces objets si brillamment exécutés l'ont été souvent par des mains françaises, mais que leur composition émane d'artistes américains. Poussez plus loin votre enquête, interrogez l'auteur du modèle et demandez-lui d'où lui sont venues ces idées si curieuses qui font de l'art décoratif américain une chose toute spéciale, presque toujours il vous répondra : « Cela m'est venu... comme cela ! » — Comme le tambourinaire de Daudet, un soir, en entendant chanter le rossignol !

Arrêtez-vous, au contraire, devant une de ces pièces aux allures XVIII[e] siècle, criardes, gauches, mal bâties et surchargées, tenez pour certain qu'elles émanent généralement d'un atelier dirigé par un dessinateur français ou allemand enlevé à des prix inouïs et transplanté là-bas, loin de son milieu, de ses guides et de ses conseils.

Ce dernier est un ouvrier plus ou moins habile qui faisait bien parce qu'il était continuellement conduit et corrigé par un homme d'un goût sûr et instruit qui était son chef, l'autre est un artiste qui ne relève que de lui-même, de ce qu'il voit et de ce qu'il sent.

L'un reste stationnaire d'abord, puis décroît et se perd, parce que rien ne le guide plus ; l'autre cherche, grandit et se perfectionne chaque jour, parce qu'il travaille avec son âme. Il domine ; on le suit, on ne le guide pas.

C'est pour cela que l'art décoratif américain se développe rapidement dans une voie qui est précisément celle que l'Union centrale des Arts décoratifs avait indiquée d'abord : « la régénération de l'art décoratif par la plante et les animaux, » tandis que cette dernière, malgré tous ses efforts et toute l'énergie de ses membres, n'a pu produire que quelques tentatives, très remarquables d'ailleurs, mais

isolées, et qui n'ont pas encore donné au goût du public l'impulsion que l'on souhaitait.

Mais si l'on tend à élever le plus possible à ses yeux et aux yeux du public la situation de celui qui crée, si l'on s'habitue à discuter ses œuvres comme on discute chaque année les tableaux ou les sculptures des maîtres du jour, si le grand public qui remplace



CAFETIÈRES EN ARGENT.

(Exposition de la maison Spaulding.)

maintenant les élites d'autrefois est doucement conduit à s'intéresser aux tentatives nouvelles, nous ne tarderons pas à voir un courant s'établir. Ce que quelques esprits plus éclairés auront compris et admiré, les autres l'admireront sans le comprendre, comme toujours d'ailleurs, et la mode, cette maîtresse capricieuse et insoumise de notre époque, intervenant enfin, fera toute seule naître le progrès tant souhaité dont elle se détourne parce qu'on veut lui forcer la main.

JACQUES HERMANT.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

LA VENTE LEYS. — LA MAISON HANSÉATIQUE D'ANVERS. — LE MUSÉE DE BRUXELLES. — LETTRES DE RUBENS.

Les derniers jours de 1893 ont vu s'accomplir un événement destiné à laisser sa trace dans l'histoire de l'art belge : la vente des œuvres composant l'atelier de Leys, à Anvers.

Les liquidations de cette espèce n'ont rien d'insolite, mais il est rare qu'elles suivent à si longue échéance la disparition de ceux dont, brusquement, elles viennent ainsi éveiller le souvenir, et, pénibles toujours, le sont bien davantage lorsqu'elles admettent à pénétrer le regard déjà quelque peu sceptique d'une génération nouvelle dans la mystérieuse retraite où ont été élaborées les œuvres que la foule n'a connues et jugées que venues à terme et dans une communauté de vues et de situation appartenant au temps où elles furent livrées à son appréciation.

Leys, depuis un quart de siècle, repose dans la tombe. Sa mémoire, vivace toujours au cœur de ses contemporains, s'environne pour la jeune génération d'une atmosphère de légende, du prestige de tous les triomphes. Sa statue se dresse sur l'un des boulevards d'Anvers, une des principales rues de la Cité porte son nom ; une couronne d'or, offerte par ses concitoyens, fut solennellement posée sur son front, aux acclamations de la foule, et cette couronne, la voici livrée aux attouchements du premier venu, soupesée par quelque spéculateur. Et les échos de la demeure, que le maître avait faite en quelque sorte à sa taille, qu'il avait ornée de sa main, où, dans la méditation, s'étaient écoulées tant d'années de sa vie laborieuse, résonnent au pas des indifférents, retentissent de l'écho des prisées jetant en pâture à la critique l'inviolable secret de l'œuvre du maître, les précoces essais d'une vocation qui s'éveille et les éléments, toujours si disparates, qui concourent à l'expression entière d'une pensée ! Pourtant, c'est ce qu'on a vu, et plus encore, car on avait jeté sur table jusqu'à la palette et aux pinceaux du maître, retirés au milieu des protestations indignées de quelques-uns de ses anciens amis.

Leys ne fut pas de primesaut le maître que l'on admire dans les fresques de l'Hôtel de Ville d'Anvers, des *Trentaines de Berthal de Hase*, du Musée de Bruxelles,

du *Nouvel An en Flandre*. Quantité d'autres œuvres avaient déjà donné un grand relief à son nom à l'heure où apparurent ces pages fameuses. Il me suffira de citer le *Bourgmestre Six chez Rembrandt*, supérieurement traduit en lithographie par Mouilleron.

Mais bien que l'artiste ait, en des manières successives, fourni la preuve de son esprit curieux des choses d'autrefois avant de s'identifier merveilleusement avec le XVI[e] siècle, ce que sa vente a procuré l'occasion de connaître a donné quelque mécompte à ceux qui y étaient venus avec l'espoir de trouver dans l'intimité des études une personnalité égale, sinon supérieure, à celle des travaux accomplis.

Leys était tout, hormis un virtuose du pinceau, et, précisément à rebours d'un bon nombre de ses confrères, donnait à ses œuvres parachevées la plus haute puissance de réalisation dont il fût capable. En réalité, ses peintures valaient par l'expression, conséquence normale d'une donnée, par le caractère général qui en dictait le choix. A ce compte, on s'explique assez que les portefeuilles du maître fussent pauvres en études proprement dites, que surtout ces études eussent une valeur plutôt subjective. Façades du vieil Anvers, intérieurs sans personnages, éléments pittoresques que l'artiste adaptait ensuite aux compositions dont plusieurs devinrent célèbres.

Aussi était-il visible qu'au moment où, sous le pinceau du maître, naissaient ces études, elles avaient leur destination précise et étaient conçues en conséquence. Henri de Brackeleer, le neveu de Leys et son élève, en qui s'était révélé de bonne heure un tempérament extraordinairement proche de celui de son maître, eut plus d'une fois pour mission d'aller recueillir pour lui le cadre de quelqu'une des scènes attachantes qu'il avait rêvées et s'en tira merveilleusement. C'est ainsi qu'une vue magistrale de la chambre de Luther, à Wittemberg, a trouvé acquéreur à la somme relativement considérable de six mille francs. (On a lu, dans la *Chronique des Arts* du 30 décembre 1893, le prix d'adjudication des principales œuvres.)

Où, par exemple, la vente a révélé à la foule un Leys connu seulement de quelques intimes, c'est dans divers portraits, celui du maître d'abord, ceux des membres de sa famille ensuite. L'intérêt d'histoire y primait décidément tout autre. L'effigie de Leys, en buste et de grandeur naturelle, avec cette inscription : *Mon portrait à 51 ans*, avait sa place marquée dans toutes les galeries qui se sont donné pour âche de recueillir les portraits des grands artistes par eux-mêmes. Le Musée d'Anvers auquel, en somme, il revenait de plein droit, n'est parvenu à se le faire adjuger qu'au prix de 25,000 francs. Le pendant, le portrait de la femme du peintre, n'a atteint que 600 francs! Mais, je le répète, en dehors de leur haute valeur documentaire, ces images n'étaient pas des œuvres d'avant-plan. Au moment où elles voyaient le jour, du reste, le portrait n'était pas, comme il l'a été depuis, tenu pour le résumé, la plus haute expression des connaissances techniques d'un peintre et, sous le pinceau de Leys, il n'y avait là qu'une interprétation dont le grand caractère ne rachète pas à nos yeux l'absence de saveur et de vie.

Mais le point culminant de l'intérêt de la vente Leys était la fresque fameuse dont l'artiste décora sa salle à manger, à la hauteur des frises. Avec ses personnages un peu moins grands que nature, par sa conception, comme par son exécution, c'était l'œuvre capitale de son pinceau. Certaines parties de cette fresque ont été magistralement gravées par Bracquemond. Les lecteurs de la *Gazette* en connaissent de longue date le motif.

On y trouve une sorte de résumé de la vie anversoise, à ce moment du XVIe siècle qui marque dans l'histoire l'apogée de la splendeur de la Cité. Par une belle après-dînée d'hiver, les promeneurs aux pittoresques costumes sillonnent les rues et les remparts du vieil Anvers, dont la glace des fossés, comme dans une composition célèbre du vieux Breughel, porte la foule des patineurs. Le cortège vient aboutir à l'opulente demeure où les maîtres, entourés de leurs enfants, — Leys, ici, s'était représenté au milieu de sa famille, — accueillent les invités qui, bientôt, prendront place au somptueux festin dont les apprêts se déroulent sous nos yeux. Aussi la haute cheminée de la pièce porte-t-elle à bon droit le mot de bon accueil, *Welkom*, le *Salve* de la maison antique.

Le malheur a voulu que, dans cette cheminée monumentale, le peintre fît placer un poêle de cuivre, non moins monumental, dont les émanations combinées avec celles du luminaire, fort proche, ont lentement eu raison de l'éclat de son œuvre, au point d'en rendre certaines parties tout à fait méconnaissables.

Si l'opération de transporter sur toile une peinture murale, pour délicate qu'elle soit, n'est pas de réalisation impossible, encore faut-il que ses risques soient en raison du but à atteindre. Certaines parties de la fresque de Leys justifieraient absolument la tentative. Toute la partie opposée à la cheminée, la plus belle, en réalité, a conservé presque intégralement son éclat : la partie opposée, en revanche, peut être envisagée comme perdue.

Or, les frais d'achat devant se majorer de ceux de l'enlèvement de la fresque évalués à 6,500 francs, de la remise en état des parois portée à 2,000 francs, les amateurs se sont tenus sur la réserve. On l'a retirée de la vente à 5,000 francs.

C'est matière à surprise d'avoir vu adjuger à des prix infimes les eaux-fortes de Leys, dont la Bibliothèque royale et le Musée Plantin se sont partagé les principales épreuves. Leys a pu n'être pas un aquafortiste de premier ordre; ses planches n'en offrent pas moins un intérêt considérable et méritent la plus sérieuse attention des iconophiles. Je serais fort surpris si les grands cabinets des estampes de l'Europe en avaient la série entière (La *Gazette* a publié deux de ces eaux-fortes en 1866 et 1867).

Archéologue comme il l'était, Leys avait nécessairement la passion des tableaux anciens. On a vu à sa vente des copies de Teniers et de Wouwermans par lui-même qui étaient de véritables chefs-d'œuvre. Parmi les toiles qu'il avait réunies, une part considérable avait été faite à Breughel dont certes nul n'avait mieux apprécié la valeur à une époque où le nom du très grand peintre était encore arbitrairement appliqué à des créations indignes de ce que je puis bien appeler son génie. Le catalogue de la vente renfermait, sous le nom de Pierre Breughel, sans distinguer entre le père et le fils, une série de peintures dont plusieurs, en effet de ce dernier, portaient, avec sa signature, les dates de 1610, 1621 et 1626. Mais Breughel d'Enfer, habile peintre, est, à côté de Breughel le vieux, un maître de rang secondaire ayant presque réduit en formules les géniales conceptions paternelles. Noter que Pierre le jeune a repris plus d'une fois des thèmes illustrés par son père et il s'est fait aussi le copiste fréquent des œuvres de son illustre auteur. Je l'ai dit ici même, il a égaré pas mal de connaisseurs sur la vraie caractéristique du vieux Breughel. J'incline assez pour ma part à voir le pinceau de Breughel le jeune dans les *Aveugles* que le Louvre s'est fait adjuger à la vente Leys. Le catalogue de la vente disait et l'on a répété ailleurs que cette version l'emporte sur le merveilleux ensemble du Musée

de Naples. Je doute qu'il se trouve beaucoup d'artistes de cet avis. Le tableau de Naples, outre qu'il est de proportions notablement supérieures à celui de la vente Leys, est aussi, par l'expression, comme par l'exécution elle-même, d'une supériorité qui légitime sa haute et universelle renommée. Il est peint à la détrempe, c'est vrai, — et le Musée de Naples possède une seconde création non moins authentique du même maître exécutée par des procédés analogues, — mais l'histoire nous apprend que fréquemment Breughel y eut recours et y trouva comme d'autres matière à de véritables chefs-d'œuvre. Le tableau de Naples, au surplus, porte une magnifique signature, suivie de la date 1568, la même qui figure sur l'exquise petite peinture donnée au Louvre par M. Paul Mantz et que la *Gazette* a également reproduite en gravure[1]. Or, cette date de 1568 est très importante. Breughel est mort l'année d'après, et pour ma part je ne saurais me rallier à cette thèse que sa magistrale peinture de Naples ne serait qu'une œuvre préparatoire à celle que vient d'acquérir le Louvre, répétition qui d'ailleurs n'est pas unique, attendu qu'on en rencontre une autre de qualité au moins égale au Musée de Parme. Le Musée de Bruxelles a été, il est vrai, le principal compétiteur du Louvre; mais je ne vois dans cette circonstance aucun argument fait pour modifier mes vues.

Le catalogue de la vente Leys donnait à Jérôme Bosch une *Fête des fous* qui n'avait rien de commun avec le grand précurseur de Breughel. C'était une peinture du XVI[e] siècle et vraisemblablement de Pierre Huys, dont le Prado et M. Paul Mantz possèdent d'excellents échantillons.

Coïncidence bizarre, au moment où se dispersaient sous le marteau du commissaire-priseur les derniers souvenirs de Leys, s'anéantissait, dans une gigantesque flambée, le plus imposant des édifices de la grande époque ressuscitée par son pinceau : la Maison Hanséatique, ce parallélogramme immense dont l'austère silhouette, frappante par son analogie de style avec l'Escurial, se dressait hier encore entre les deux bassins d'Anvers creusés par Napoléon.

La Maison Hanséatique attestait, par ses vastes proportions, la splendeur du passé d'Anvers. Maintenue plutôt par respect que par nécessité, elle était contemporaine de la Bourse et de l'Hôtel de Ville, et, comme ce dernier, avait eu pour architecte le fameux Corneille Floris.

Quand Anvers hérita de la splendeur de Bruges, les négociants de la Hanse teutonique transférèrent leurs comptoirs sur les rives de l'Escaut et occupèrent d'abord un local de style gothique, toujours existant, au Marché aux Blés. Plus tard, en 1568, les villes hanséatiques se firent ériger à frais communs la prodigieuse construction dont les ruines fumantes sont tout ce qui subsiste. Il y avait là, dit-on, plusieurs centaines de chambres, et l'édifice coûta si cher que certaines villes refusèrent d'acquitter leur part de la dépense.

Les troubles religieux de la fin du XVI[e] siècle amenèrent l'exode des Hanséates, presque tous protestants, mais l'ancien palais resta jusqu'en ce siècle la propriété des Villes libres, et ne fut cédé à l'État belge qu'il y a une trentaine d'années.

Bien qu'il ne manque pas de gens pour dire que la vieille construction était, par elle-même, une entrave à la jonction des deux bassins dont elle traçait la

1. Voir *Gazette*, 3[e] pér., t. III, p. 374, et t. IV, p. 370, les eaux-fortes de MM. E.-J. Sulpis et L. Muller.

limite, il est certain que sa grande masse donnait le prestige du lointain passé à ce mouvant tableau maritime dont, au cours des siècles, elle vit tour à tour la splendeur, le déclin et la renaissance.

Il ne reste plus maintenant d'Anvers primitif, en dehors du Steen, d'ailleurs modernisé, que l'antique boucherie, datant du xve siècle, que vit Albert Dürer, et dont Leys tira un si heureux parti dans diverses de ses créations.

Le Musée de Bruxelles est entré en possession depuis peu des peintures de David que lui a léguées le neveu de ce grand peintre dont la capitale a gardé la dépouille. Du *Marat*, je n'ai rien à dire que les lecteurs de la *Gazette* ne sachent. Quant au *Mars désarmé par Vénus* que certains Bruxellois se souviennent d'avoir vu exposé au profit des pauvres à l'époque de son achèvement, c'est la dernière page exécutée, sinon conçue par le grand maître durant ses années d'exil. David avait alors soixante-dix ans, et toute réserve faite sur la tendance, on doit dire que le morceau traduit une rare vigueur de tempérament. Rien n'y accuse le déclin de l'âge. On en célébra à l'envi l'éclat de couleur, et la critique du temps ne manqua pas de dire que, sous l'influence des Flamands, David enrichissait sa palette de tonalités qui jusqu'alors lui avaient été étrangères. Aujourd'hui la chose fait sourire, ce qui n'empêche que la vaste toile a conservé une fraîcheur et un éclat qui dénotent pour le moins une rare excellence de méthode dans l'application des couleurs.

J'ai entendu railler cet effort suprême de la vie de l'homme qui fut assurément le plus encensé des peintres de l'Europe, et ceux-là même qui l'admirèrent le plus, dans leur jeunesse, n'avaient pas un mot à sa louange.

C'est chose profondément injuste, car la Belgique, non moins que la France, et je dirais presque davantage, avait fait de David son dieu, et même, à l'heure qu'il est, une bonne partie de notre enseignement artistique se fonde encore sur les principes qu'il a posés. L'exhibition de l'immense peinture dont vient de s'enrichir la Galerie de Bruxelles, aura pour conséquence de montrer la bizarre contradiction de ces principes avec le tempérament de la race flamande dont il fut si longtemps de mode de méconnaître les droits.

Je ne quitterai pas le chapitre du Musée de Bruxelles sans signaler la publication du premier fascicule d'un ensemble de reproductions phototypiques des principales œuvres de la galerie, sur le modèle du petit volume publié à Londres pour la Galerie Nationale. Le second et dernier fascicule est sous presse. Il sera suivi d'un ensemble analogue consacré au Musée d'Anvers.

Il importerait qu'une si excellente initiative fût complétée par la reproduction intégrale des galeries. Il n'y a point dans les musées d'œuvre inutile et telle création qui peut ne pas nous intéresser aujourd'hui, revêtira au contraire à nos yeux une importance capitale demain. Étant donnée l'extrême facilité de la reproduction des peintures par la photographie, il devrait être admis une fois pour toutes, que pas une œuvre ne prendrait place dans nos musées sans avoir été au préalable photographiée, et rien ne serait plus facile que d'écourter les descriptions des catalogues pour les remplacer par des phototypies de très petit format. La chose existe pour divers musées, mais il importerait que la mesure se généralisât, non pas seulement pour les livrets, mais pour les œuvres appelées à y prendre place.

La Bibliothèque royale, par une circonstance vraiment curieuse, s'est trouvée mise en possession d'une série de lettres de Rubens, d'un intérêt extrême pour l'histoire de l'illustre peintre dans ses relations avec les graveurs.

Au mois de décembre se faisait à Gand la vente d'un ensemble d'études et d'estampes, provenant de la succession d'un artiste très oublié, M. Isidore van Imschoot, décédé il y a plus de trente ans. On ne se serait pas attendu, assurément, à rencontrer parmi des objets de si secondaire importance, un lot de lettres de Rubens, annoncées comme écrites en espagnol et qui, vérification faite, se trouvèrent contenir la solution d'un certain nombre de problèmes dont les iconophiles s'étaient grandement préoccupés.

Écrites en italien, et tout le monde sait que Rubens se servit presque exclusivement de cette langue dans sa correspondance, les lettres dont il s'agit sont datées d'Anvers, de 1619 à 1622, et adressées à Pierre van Veen, pensionnaire de la ville de La Hage, le frère du peintre Otto Vœnius, le maître de Rubens. Le point de départ de la correspondance est l'obtention, en Hollande, d'un privilège destiné à garantir le célèbre artiste contre l'entreprise des contrefacteurs des estampes dont il se donnait un mal extrême pour assurer la réussite.

Un privilège analogue fut accordé à Rubens par le roi de France et, naturellement, par les archiducs Albert et Isabelle.

Bien que de fort bonne heure le peintre anversois eût fait paraître des reproductions de ses tableaux et que même un graveur français, Michel Lasne, ait été parmi les premiers interprètes de ses œuvres, la gravure ne prit une importance réelle, sous sa direction, qu'à dater du jour où il fut à même de s'assurer les services de Vorsterman.

Les quatre lettres que vient d'acquérir la Bibliothèque royale sont d'un vif intérêt pour cette période d'association de deux artistes si bien faits pour la collaboration dont il s'agit. Rubens assure que les estampes s'exécutent *sous ses yeux* par un jeune homme travaillant avec une réelle conscience et dont il lui semble préférable de diriger le burin que de laisser la bride sur le cou à des maîtres de réputation procédant à leur guise, allusion assez transparente à Pierre Soutman, graveur brillant mais quelque peu fantaisiste, qui lui avait fourni récemment de fort belles reproductions de ses grandes *Chasses*.

J'ai eu l'occasion de raconter ailleurs le peu de succès initial des premières démarches de Rubens en Hollande, pour l'obtention de ses privilèges. On invoqua contre le grand peintre sa qualité d'étranger, et il fallut l'intervention de l'ambassadeur d'Angleterre à La Haye, sir Dudley Carleton, pour vaincre la résistance des États. En Hollande, on n'ignorait pas l'intervention du peintre des Archiducs pour amener les Provinces Unies à rentrer sous la domination espagnole, et l'on ne fut peut-être pas fâché de trouver une occasion de lui tenir rigueur.

Rubens, au surplus, s'y prenait assez irrégulièrement, car au moment même où il sollicitait des privilèges, ses estampes n'étaient pas achevées et il ne tenait pas à les produire hâtivement. Aussi se bornait-il à fournir à van Veen une liste des pièces qu'il se proposait de publier. Ces pièces, au nombre de dix-huit, ne furent pas toutes gravées par Vorsterman, et même bien des années s'écoulèrent avant que d'autres graveurs fussent en état de les entreprendre. Ces maîtres furent plus tard Pontius, Witdocek et Marinus, tous élèves de Vorsterman.

Parmi les sujets mentionnés figure la *Fable de Héro et Léandre*, tableau dont

Rembrandt fit l'acquisition du vivant même de Rubens. On n'en connaît actuellement que des copies, entre autres au Musée de Dresde, et M. Rooses a vainement cherché l'original au cours de l'élaboration de son grand ouvrage sur l'œuvre de Rubens. Il ne semble pas que la gravure ait jamais vu le jour.

Vorsterman ne resta pas longtemps le collaborateur de Rubens. Une brouille survint et l'on n'ignore pas que le graveur prit vis-à-vis de son illustre patron une attitude des plus agressives. Dans une lettre des plus intéressantes, appartenant aux archives d'Anvers et adressée également à Pierre van Veen, Rubens parle de la folie de son graveur. Il ne semble pas cependant que Vorsterman ait été à proprement parler un aliéné. C'était plutôt un exalté, car on le voit, au moment de sa rupture avec Rubens, aborder des travaux d'après d'autres artistes.

Rubens, après avoir obtenu ses privilèges en Hollande, adresse ses estampes à van Veen et parle encore de ses démêlés avec son graveur. « On ne peut, dit-il, s'entendre avec lui ; il a des prétentions impossibles et soutient que c'est avant tout son mérite qui fait la valeur de mes estampes. » Pour faire justice de pareille prétention Rubens ajoute que les dessins d'après lesquels a travaillé Vorsterman sont de beaucoup supérieurs à ses estampes.

De là résulte que ces dessins, actuellement exposés au Louvre, ne sont ni de Rubens lui-même ni de son graveur. Je n'ai pour ma part aucun doute qu'ils ne soient de van Dyck, lequel, nous le savons par Mariette et d'autres auteurs, fut chargé par son maître, au début de leurs relations, de reproduire en dessins plusieurs tableaux pour l'usage des graveurs.

On voit qu'en somme, rapprochée de ce que l'on savait des relations de Rubens avec les graveurs, la correspondance nouvelle qui vient d'être mise au jour acquiert une très haute valeur. Il n'a pas été possible de savoir, jusqu'ici, par quelle voie M. van Imschoot était entré en possession de ce précieux ensemble, non plus à quel moment en a été détachée la précieuse lettre acquise en 1877 par les archives d'Anvers.

L'Académie royale de Belgique a reçu communication, dans sa dernière séance, des pièces dont il s'agit et dont, au surplus, j'ai fait l'objet d'un complément à mon volume sur Lucas Vorsterman, lequel précisément venait de sortir de presse au moment de la trouvaille.

Une décision ministérielle vient de mettre fin à l'existence du *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, organe officiel de la commission des monuments historiques, et dans lequel s'était concentré, depuis trente ans, le fruit des recherches de beaucoup d'archéologues étrangers à la commission. Cette collection restera, je pense, une source très précieuse d'informations dans l'avenir, et l'on peut sincèrement regretter sa disparition.

Il serait vivement à souhaiter que, sous la direction d'un comité d'hommes compétents, l'important organe dont il s'agit pût poursuivre une carrière illustrée par de très remarquables travaux.

HENRI HYMANS.

LE MOUVEMENT DES ARTS

EN ITALIE

L'ARCHIVIO STORICO DELL' ARTE

ET

QUELQUES RÉCENTES PUBLICATIONS



L'*Archivio storico dell' Arte* compte déjà six années d'existence glorieuse et bienfaisante. C'est une noble Revue, d'aspect majestueux, qui fait honneur à la ville de Rome, aux presses de l'éditeur Danesi, et aux soins éclairés de son très sympathique directeur, M. Gnoli, de qui les nombreux clients de la bibliothèque Victor-Emmanuel louent également la courtoisie et l'érudition inépuisables. C'est une Revue austère et foncièrement documentée, ce qui ne l'empêche point de réjouir les yeux par une quantité vraiment extraordinaire de reproductions nouvelles, exécutées par les meilleurs procédés directs ; cette série de phototypies sans retouches forme déjà tout un musée de l'art italien.

L'an dernier, notre collaborateur M. de Wyzewa, dans une brève notice des publications allemandes, anglaises et italiennes, s'arrêtait à la livraison de mai-juin de l'*Archivio* (la Revue paraît tous les deux mois). Les fascicules que j'ai en ce moment sous les yeux présentent une riche pâture. C'est d'abord un brillant article de M. Frizzoni sur la collection léguée par le sénateur Morelli à l'Académie de Bergame, collection qui compte, parmi des œuvres médiocres et

douteuses, des morceaux charmants et rares, un ange en adoration, terre cuite de Benedetto da Majano, des peintures attribuées à Botticelli, à Pesellino, à Baldovinetti, un portrait de Lionel d'Este par Pisanello, d'autres portraits de Cavazzola, de Moroni, de Basaiti, ce dernier, daté de 1520, d'allure absolument superbe. Puis viennent deux longues études d'architecture, l'une de M. Ricci sur l'ingénieur Giovanni da Siena, l'autre de M. Beltrami sur la chapelle de Saint-Pierre Martyr annexée à l'église de Saint-Eustorge de Milan. Le Musée de South Kensington s'est enrichi tout récemment d'un modèle minutieusement exécuté de cette exquise chapelle, dont l'attribution à Michelozzo demeure encore incertaine. Les fresques, malheureusement bien retouchées, qui en décorent la voûte, sont l'œuvre la plus considérable de Vincenzo Foppa, comme le démontre de façon définitive un texte du *Traité d'Architecture* de Filarete (livre XXV). Foppa nous est peu connu : son *Saint Sébastien* du musée de Brera révèle peut-être une influence mantégnesque; dans l'*Histoire de saint Pierre Martyr* domine, à n'en pas douter, l'inspiration de Masolino et de Fra Angelico.

La livraison de septembre-octobre 1892, s'ouvre par un très curieux travail de M. G. Boni sur le lion de Saint-Marc de Venise. M. Boni s'efforce de démontrer que le lion ailé, d'aspect si pittoresque, qui, du haut de sa colonne, semble pousser vers l'Orient lointain un rugissement de défi, n'est pas, comme certains le croient, une œuvre antique, mais bien une création originale du XIIIe siècle. La thèse vaut qu'on s'y arrête et qu'on la discute au besoin. M. Boni, qui a surveillé et dirigé, en 1891, l'heureuse restauration du lion de Saint-Marc, l'ayant étudié de fort près, nous en donne une description minutieuse, dont le croquis, en tête de cet article, facilitera l'intelligence. Le bronze, de dimensions considérables (la tête se dresse à plus de deux mètres de haut), se compose d'un grand nombre de pièces rajustées, et complétées de parties modernes. Les restaurations modernes sont l'œuvre du sculpteur Ferrari, auquel le lion fut confié en 1815, lorsqu'il revint en fragments de Paris, où on l'avait installé sur la place des Invalides. La patte antérieure droite et moitié de la gauche, ainsi que les pieds de derrière, sont modernes; les griffes, de style académique. Le livre de plomb, ouvert sous les pieds du lion, est également moderne; les ailes, la croupe et une partie de la queue sont l'œuvre du restaurateur. Mais la tête et la crinière, le poitrail, le ventre et une bonne partie des jambes appartiennent au bronze primitif. L'intérieur est entièrement creux, et s'ouvre sous le ventre par une porte à serrure; avant le récent nettoyage, M. Boni put y voir un épais dépôt de rouille provenant des attaches de fer (au nombre de 140 environ) qui maintenaient cette pesante carapace de bronze. L'œuvre est d'une facture étonnamment précise et vivante; les saillies des muscles et des veines, les plis de la peau sont indiqués avec simplicité et puissance; la crinière tombe en rudes ondulations; les moustaches se relèvent ironiquement; les dents sont minutieusement travaillées; les sourcils hérissés et gonflés abritent des yeux de pâte de verre, dont la blancheur à demi transparente produit une étrange impression. Les ailes, qui datent de 1815, sont massives et lourdes, mal rattachées au corps, nullement en harmonie avec l'allure audacieuse de la bête symbolique. Ruskin avait supposé (*St Mark's rest*, I, 22) que les ailes antiques se développaient plus largement, et surtout que les pennes en étaient séparées, de façon que la lumière les traversât; tels sont, à Pérouse, un lion et un griffon du XIVe siècle. L'hypothèse est confirmée par un bois de Brey-

dembach, daté de 1486, et par un tableau du Bassan, conservé dans la salle du Grand Conseil de Venise, où figure en belles proportions la colonne de la Piazzetta.

Ruskin, qui admire ce lion comme une des œuvres les plus grandioses qu'ait produites l'art du moyen âge, l'attribue au XIIIe siècle, et M. Boni rappelle à ce propos que les fondeurs vénitiens étaient assez célèbres au commencement du XIVe siècle pour qu'on leur confiât, à Florence, la fonte des portes du Baptistère, modelées par André de Pise. En tout cas, le lion était déjà en place depuis quelque temps sans doute, lorsqu'on le fit restaurer en 1293, ainsi qu'il résulte d'une délibération du Grand Conseil en date du 14 mai conservée aux Archives d'État de Venise. Je ne puis suivre M. Boni dans l'intéressante analyse qu'il nous donne des monuments de l'antiquité représentant des lions, monuments indiens, assyriens, phéniciens et grecs, dont son article présente de curieuses reproductions. Il relève d'assez notables différences entre les types antiques et le lion de Saint-Marc, différences dont la plus caractéristique est peut-être dans la forme de la crinière (la chimère étrusque de Florence et la louve du Capitole romain ont des touffes de poils très courtes et symétriques); et il cherche des termes de comparaison plus proches parmi les monuments sarrasins et normands de l'Italie méridionale : les lions de granit et de marbre des cathédrales de Bari, de Ruvo, de Bitonto, d'Altamura, pour ne citer que les principaux, et les lions d'argent qui soutiennent les candélabres de cristal, *opus Veneciarum*, conservés au trésor de Saint-Nicolas de Bari. J'avoue que pour ce dernier exemple la similitude est frappante, mais que prouve-t-elle, sinon que l'orfèvre qui cisela ces lions s'inspira de celui de Saint-Marc? L'habileté des fondeurs du XIIIe siècle fut incomparable, personne n'en peut douter, mais elle n'a point surpassé celle des artistes grecs et romains. Je dois ajouter, pour être impartial, que M. Casati, en deux communications à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dont la dernière date du 10 mars 1893, a combattu vivement la thèse de M. Boni, s'attachant à démontrer à son tour les similitudes qu'il y a entre le lion de Saint-Marc et des bronzes étrusques comme la chimère de Florence et le griffon de Leyde. Son principal argument, qui n'est pas négligeable, est que le bronze du lion vénitien contient 15 0/0 d'étain, comme les bronzes étrusques, tandis qu'aux XIIe et XIIIe siècles, l'alliage de plomb était beaucoup plus considérable (le quart environ de la masse totale). J'ajouterai aussi que la découverte faite à Chiusi, l'été dernier, d'une tête de louve en bronze, corrobore singulièrement l'opinion qui attribue à l'époque étrusque et non au moyen âge la célèbre louve du Capitole, à laquelle cette tête, d'une facture inférieure, ressemble de fort près (lettre de M. Geffroy à l'Académie des Inscriptions, 27 juillet 1892); j'ajouterai enfin qu'examinant récemment la précieuse série de petits bronzes antiques du Britihs Museum, j'ai été très frappé d'y rencontrer une figurine de lionne rappelant de façon très nette, et par l'attitude du corps et par le travail de la crinière, le lion si passionnément étudié par M. Boni.

Dans la même livraison de septembre-octobre, M. Gnoli poursuit les investigations, commencées dans une livraison précédente, sur la Chancellerie et les autres palais de Rome attribués à Bramante. Il m'est impossible, faute de place, de suivre dans leur détail ses savantes déductions; c'est toute une histoire de l'architecture civile romaine, à l'aube du XVIe siècle, qu'il trace de main de maître, à propos des

œuvres de Bramante; il ne craint point de contredire des écrivains aussi expérimentés que Letarouilly ou que M. de Geymüller, en concluant que l'attribution de la Chancellerie à Bramante n'est fondée ni sur l'histoire, ni sur la tradition, ni sur de sérieuses considérations d'art. « C'est le dernier et gracieux produit de cet art toscan du xve siècle, que Bramante a tué, en y substituant l'art romain du xvie. » Peut-être M. Gnoli nous apprendra-t-il bientôt qui est réellement l'architecte de la Chancellerie.

Francesco di Simone de Fiesole nous serait absolument inconnu, s'il n'avait inscrit son nom au tombeau du jurisconsulte Alessandro Tartagni (1477), placé sous le porche latéral de San Domenico à Bologne. M. Venturi (livraison de novembre-décembre) réunit les quelques documents et les quelques dates où se résume la carrière de ce sculpteur, qui se forma, en compagnie du Pérugin et du Vinci, dans l'atelier de Verrocchio. C'est peu; mais, par l'étude du style de certaines sculptures toscanes, et leur comparaison avec le monument de Tartagni, on peut arriver à enrichir notablement le patrimoine de ce déshérité, et c'est ce que fait M. Venturi avec sa critique aiguë, qui ressemble souvent à de la divination. Voici, à Forli, le tombeau de Barbara Manfredi, dans l'église de San Biagio; voici, près de Pesaro, dans l'ancien couvent de Monte Fiorentino, les tombeaux de Gian Francesco Oliva et de Marsabilia Trinci; voici, à Florence, dans la via della Chiesa, une Madone en bas-relief; à Monteluce, dans l'église de Santa Maria, un tabernacle; à Fiesole, dans la Badia, deux lavabos, d'élégants encadrements de porte et de fenêtre, le tombeau de Giannozzo Pandolfini; à Rimini, dans le temple des Malatesta, la sépulture de Sigismond Malatesta; à Bologne, la porte du palais Bevilacqua, et, dans la Chartreuse, le monument de Vianesio Albergati; à Imola, chez la comtesse Rossi, une Madone toute gracieuse; à Mantoue, chez le marquis Cavriani, un tabernacle provenant d'Ostiglia. Toutes ces œuvres, minutieuses, spirituelles et maniérées, décèlent l'influence de Verrocchio, et, plus encore, celle de Desiderio da Settignano, le sculpteur souverainement élégant du tombeau de Marsuppini. Francesco di Simone est, en somme, un artiste de petite originalité, qui sut choisir dans l'œuvre d'autrui, et accommoder ses emprunts avec un goût parfait.

M. Orsoli nous raconte, avec documents à l'appui, l'histoire du Forum des marchands de Bologne, et M. Ridolfi celle de la basilique de San Michele in Foro de Lucques (je regrette de ne pouvoir analyser cette très longue et très intéressante étude d'architecture pisane); et M. Venturi publie une importante série de documents, tirés des archives d'Este, sur les deux Dossi, dont il se propose de décrire prochainement la vie et les œuvres.

Le premier fascicule de cette année s'ouvre par une étude de M. Umberto Rossi, le jeune et actif conservateur du Musée National de Florence, sur les récentes acquisitions de ce Musée. Une partie de ces acquisitions ayant déjà été appréciées dans la *Gazette*, d'autres devant l'être bientôt, je me contenterai de quelques brèves mentions. Ce sont d'abord six têtes, du xive siècle, provenant sans doute des statues d'apôtres, de prophètes et de docteurs qui décoraient la façade primitive de Santa Maria del Fiore, si barbarement détruite en 1587; parmi les marbres de la Renaissance, la base d'une statue de la Justice, et deux candélabres avec amours, de Benedetto da Majano; une Madone en bas-relief, de l'école de Verrocchio, que j'attribuerais volontiers à Francesco di Simone, et un buste plus grand que nature

de Julien de Médicis, la victime de la conjuration des Pazzi. Presque toutes les terres cuites qui étaient conservées dans la cour de l'Académie des Beaux-Arts ont été transportées au Bargello; il y a là quelques produits délicieux de l'atelier des Della Robbia. Parmi les bronzes, il en est un bien connu jusqu'ici comme œuvre du Vecchietta, dont M. Rossi, avec de justes raisons, restitue la paternité à Dònatello : il s'agit de cette tête de vieille femme, coiffée d'un voile (et dont les traits paraissent avoir été moulés sur le cadavre), qu'on appelait communément Annalena Malatesta; elle ne serait autre que la femme de Cosme l'Ancien, Contessina de Bardi, dont Vasari nous assure que le buste était conservé dans le cabinet de Cosme. M. Rossi identifie également la statuette de Marsias, de Pollaiolo, avec l'*Ignudo della paura*, que mentionnent les inventaires des Médicis (cf. *Chronique des Arts*, 1889, p. 5). Une précieuse acquisition est le bas-relief de bronze ciselé, recouvert d'une fine lamelle d'or, qui représente le roi Agilulf; c'est un des monuments les plus notables de l'art lombard, d'autant plus précieux que la couronne votive donnée par ce même Agilulf à la basilique de Monza n'est pas parvenue jusqu'à nous.

Le savant travail consacré par M. Beltrami au *Couronnement de la Vierge* peint par Borgognone dans l'abside de l'église milanaise de San Simpliciano a tout récemment été apprécié dans la *Gazette* comme il convenait (article de M. G. Gruyer, juin 1893); je me contenterai donc de louer les excellentes reproductions photographiques dont il est illustré. Mais je trouve dans la livraison suivante toute une série de précieux renseignements. M. Bode a découvert à Venise, dans l'église du Carmine, une œuvre de Verrocchio. C'est une plaque de bronze avec figures en haut et bas-relief, représentant la Pietà. L'œuvre est d'une ardeur passionnée et tourmentée, d'une exécution merveilleusement souple. Les portraits du duc Frédéric d'Urbin et de ses fils, agenouillés à droite de la composition, la datent d'environ 1475. C'est vers la même époque que Verrocchio dut créer le gracieux bas-relief du jugement de Pàris (collection Dreyfus), et cette œuvre admirable par ses perspectives de monuments antiques, la Discorde, du South Kensington Museum. Rien ne peut mieux que ces trois chefs-d'œuvre nous faire apprécier la profondeur de sentiment et de science du précurseur de Léonard.

M. Gnoli passe en revue l'œuvre du sculpteur Luigi Capponi de Milan, qui fleurit à Rome dans les vingt dernières années du XVe siècle; artiste de second ordre, mais savant et délicat, procédant de Paolo Romano pour la statuaire, d'Isaia de Pise pour l'ornementation. M. Max Lehrs décrit quelques copies allemandes de gravures sur cuivre italiennes exécutées au XVe siècle. M. de Fabriczy, à propos d'un livre d'esquisses d'un peintre hollandais de la fin du XVIe siècle, conservé au Musée de Stuttgart, nous donne le premier catalogue sommaire et très instructif de tous les albums de ce genre que possèdent les collections d'Europe. Le recueil de Stuttgart contient de très intéressants relevés de monuments romains, et des paysages d'une grande finesse; un des dessins, que reproduit M. de Fabriczy, nous montre la basilique de Saint-Pierre en construction, avant 1585, année où fut démoli le chœur de Bramante. C'est un document précieux à ajouter au beau livre de M. de Geymuller sur les *Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre*. M. Gnoli a tiré des Archives du Vatican le contrat dressé pour l'exécution des fresques qui couvrent les parois latérales de la chapelle Sixtine; il est à remarquer que ce contrat, daté du 27 octobre 1481, ne mentionne que dix

peintures à exécuter sur douze, et ne nomme point Signorelli, non plus que Pinturicchio.

M. Schmarsow a ajouté quelques points importants à la biographie de Michelozzo En 1462, un incendie ayant détruit ou considérablement endommagé les principaux édifices de Raguse, qui, avec l'aide de Pie II, relevait ses fortifications pour repousser Mahomet II, le Grand Conseil de la république dalmate demanda le concours de Michelozzo et de Giorgio Orsini Dalmatico. Le palais rectoral, déjà détruit en 1435, avait été rebâti par Onofrio Giordano; mais de cette reconstruction il ne demeure presque rien : le porche avec ses arcs cintrés de goût si antique appartenant au plus pur style de la Renaissance florentine. Trois chapiteaux des colonnes qui soutiennent ce porche sont évidemment de l'école de Donatello; l'un des trois, autour duquel des amours font la ronde en soulevant des guirlandes de feuillages, a dû être travaillé par Michelozzo lui-même. Au-dessus de la porte principale, de petits génies très délicats paraissent également son œuvre [1]. De Raguse, M. Schmarsow nous transporte à Montepulciano, où le célèbre tombeau de Bartolommeo Aragazzi, aujourd'hui conservé en fragments dans le Dôme, a été attribué partie à Donatello, partie à Michelozzo. Il semble que l'œuvre entière puisse être revendiquée au nom de Michelozzo; et c'est par une étude attentive de ses détails que M. Schmarsow est conduit à attribuer également à Michelozzo les belles figures à mi-corps, la Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Augustin, qui ornent, à Montepulciano, le portail de l'église de Sant'Agostino; figures délicates et majestueuses à la fois, qui nous permettent de classer Michelozzo parmi les grands sculpteurs du xve siècle, entre Jacopo della Quercia et Donatello d'une part, Luca della Robbia d'autre part.

M. Paolo Fontana nous entretient des études d'architecture classique de Brunelleschi, et M. Gnoli revient sur la question de la collaboration de Signorelli au décor de la chapelle Sixtine. Paolo Cortese, dans son ouvrage *De Cardinalatu*, imprimé en 1510 et écrit dans les trois années précédentes, parle des pieuses images que Jules II fit peindre à Signorelli dans la chapelle vaticane. D'après ce témoignage, il faudrait donc placer la date des fresques de Signorelli entre 1503 et 1510; mais M. Gnoli a-t-il raison de parler *des fresques* de Signorelli? Vasari lui en attribue deux, c'est bien vrai; mais Vasari n'est pas un témoin scrupuleux; et la critique d'art doit en pareille matière parler plus haut que la critique de textes. Je n'hésite pas à accepter comme définitive l'opinion exprimée par M. Bode dans la dernière édition du *Cicerone* de Burckhardt, attribuant à Pinturicchio la belle fresque du *Voyage de Moïse*, et celle du *Baptême du Christ*. Pinturicchio n'est pas mentionné dans le contrat de 1481; il n'en est pas moins un des décorateurs incontestables de la Sixtine.

Que citer, parmi les récents livres d'art italiens? D'abord et nécessairement : le tome V de l'*Histoire de la peinture en Italie*, par MM. Cavalcaselle et Crowe [2].

1. Il serait injuste, parlant de Raguse, de ne pas rendre hommage au travail du professeur Gelcich (*Dello sviluppo civile di Ragusa*, 1884), qui a réuni d'importants documents sur l'histoire artistique de cette ville.

2. *Storia della pittura in Italia, per* G. B. Cavalcaselle *e* J. A. Crowe, vol. V, Firenze, Le Monnier, 1892.

Cette nouvelle édition, en langue italienne, qui doit remplacer les éditions anglaise et allemande de l'excellent ouvrage, progresse, il faut l'avouer, avec une bien sage lenteur : le tome Ier a paru en 1875! Ce volume-ci contient, entre autres biographies, celles d'Uccello, de Castagno et de Fra Filippo Lippi, ces grands maîtres de la première Renaissance florentine. L'étude sur Fra Filippo est particulièrement minutieuse, et soigneusement complétée par la mention des dernières découvertes de la critique [1].

Je suis bien en retard pour féliciter M. Biadego, le zélé bibliothécaire de Vérone, dont les publications de littérature et d'art sont déjà si nombreuses. M. Biadego a mis au jour les *Vies des peintres, sculpteurs et architectes véronais*, compilées par Diego Zannandreis [2]. Ce Zannandreis, le Vasari de Vérone, était un brave homme d'épicier, qui mourut en 1836, à l'âge de 69 ans. Comment cet obscur lettré a-t-il eu le courage et l'intelligence, au milieu de son humble besogne quotidienne, de rassembler, de composer les matériaux de ce gros livre? Par quelle étonnante modestie a-t-il laissé ignorer son nom? Voici que tous les artistes véronais défilent sous nos yeux en solennelle procession; les premiers portent la toge romaine, ce sont Turpilius le peintre et Vitruve l'architecte; les derniers ont le costume de 1830; au milieu sont les grands peintres, Pisanello, Liberale, Morone, Girolamo dai Libri; mais personne n'est oublié, non pas même les artisans fondeurs, ciseleurs, graveurs, tailleurs de bois ou de pierre. Deux excellents index de M. Biadego complètent ce recueil si utile, dont tous les grands centres de l'art italien devraient posséder l'analogue. Il serait oiseux d'en noter les faiblesses, les appréciations à la mode de 1830 ; de toute façon, c'est un livre indispensable aux historiens futurs.

M. Molmenti, l'historien de Venise, vient de donner, chez l'éditeur Ongania, une importante étude sur Carpaccio [3]. L'ouvrage commence par la recherche des origines de l'art vénitien, où la sculpture et la mosaïque sont si profondément marquées d'influence byzantine. La peinture apparaît tardivement à Venise; on ne soupçonnerait point, à voir les misérables œuvres grecques du XIVe siècle, cataloguées par M. Cavalcaselle, que Giotto et ses élèves se soient avancés jusqu'aux portes de Venise, aient créé à Vérone, à Padoue, un art vivant et puissant; Antonio Veneziano, qui continue en Toscane la tradition giottesque, n'a de vénitien que le nom. C'est vers l'année 1422 seulement que Gentile da Fabriano et Pisanello, appelés par la République pour décorer le Palais ducal, firent surgir, par leur exemple et leurs enseignements, toute une pléiade d'artistes. M. Molmenti ne cache point sa prédilection pour cette jeune fleur du printemps vénitien; volontiers, avec Ruskin, il diviserait l'art de Venise en trois époques : la première, celle des Vivarini, ingénue, innocente, religieuse; la seconde, celle de Carpaccio, classique et mystique; la troisième, celle de Tintoret, puissante mais corrompue, et sentant déjà la mort. Il démêle finement les complexes influences de l'art toscan et de l'art allemand dans la première époque; il trace un intéressant tableau de la vie de Venise à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe. La description

1. Il est vraiment déplorable que cette grande publication, d'un prix assez élevé, soit misérablement illustrée de quelques dessins au trait; mieux vaudrait ne pas l'illustrer du tout.

2. Diego Zannandreis. *Le Vite dei Pittori, Scultori e Architetti Veronesi pubblicate da* Giuseppe Biadego. Verona, 1891.

3. P. Molmenti, *Carpaccio, son temps et son œuvre.* Venise, MDCCCXCIII.

qu'il nous donne des œuvres de Carpaccio est aussi complète et documentée que possible; c'est au livre de M. Molmenti qu'il faudra toujours recourir, si l'on veut connaître dans l'intimité de son génie ce rare et délicieux artiste, qui unit l'ingénuité tendre des primitifs aux formes accomplies, au somptueux décor des grands maîtres.

MM. Luzio et Renier ont édité, à Turin, une « narration historique documentée » de la vie d'Isabelle d'Este et d'Élisabeth Gonzague [1]. L'art n'est traité qu'accessoirement dans cette vive et pittoresque étude; mais comment l'oublier tout à fait quand on parle de cette charmante marquise d'Este, la bienveillante amie des plus grands peintres de ce temps, la protectrice de Léonard? MM. Luzio et Renier font revivre devant nos yeux la société spirituelle et lettrée du *Cortegiano* (dont M. Cian vient de donner, chez Sansoni, à Florence, la première édition critique, une édition qu'on peut appeler définitive). De nombreuses lettres, tirées des archives de Mantoue et d'Urbin, nous introduisent dans l'intimité d'Élisabeth et d'Isabelle, et de cette duchesse Éléonore, dont Titien a laissé des portraits merveilleux. Parmi ces documents, il en est un qui intéresse directement l'histoire de l'art, c'est l'inventaire du trousseau de noces d'Élisabeth Gonzague, savamment commenté par M. Gandini.

C'est une autre héroïne de cette Renaissance si agitée, si passionnée, dont M. Pasolini a écrit longuement et minutieusement l'histoire [2]. Mais comment apprécier en quelques lignes la superbe et gigantesque publication, les trois volumes consacrés à la belle, à l'ardente Catherine Sforza? Récits de sang, d'amour, de batailles et d'assassinats, l'histoire des Sforza et des Borgia est intimement mêlée à l'histoire de l'art; et l'ouvrage de M. Pasolini, si riche en documents de toute sorte, ne l'est pas moins en reproductions photographiques de tous les monuments qui intéressent, de près ou de loin, cette vie extraordinaire.

Qu'il me soit permis de clore ces notes rapides en rendant hommage à la mémoire d'un peintre de grand talent, dont l'âme généreuse et douce gagnait toutes les amitiés. Luigi Mussini, qui dirigea pendant près de quarante ans l'Académie de Sienne, et la pénétra des sages traditions d'Ingres et de Flandrin, est mort en 1888. Ses filles ont pieusement réuni sa correspondance éparse [3], et c'est là, parmi ces causeries avec les Milanesi et Giovanni Dupré, avec Haussoullier, avec M. Delaborde, que j'aime à retrouver cette figure aux traits fins, aux yeux bruns, vifs et profonds, telle que je la vis autrefois dans le cher et paisible atelier de l'artiste.

ANDRÉ PÉRATÉ.

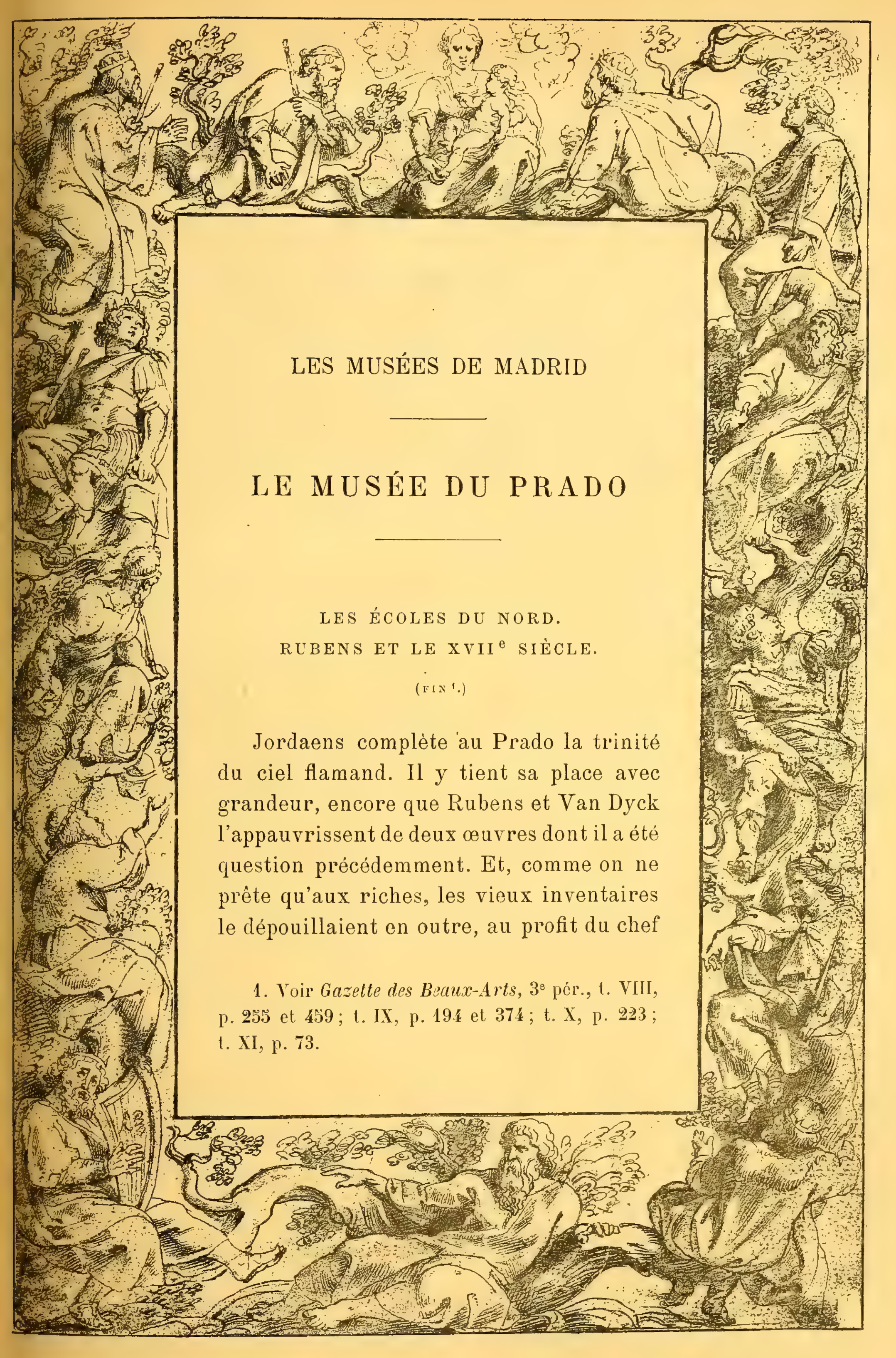
1. A. Luzio. — R. Renier. — *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche.* — Roux, Torino-Roma, 1893.

2. Pier Desiderio Pasolini. *Caterina Sforza.* Roma, E. Lœscher, 1893, 3 volumes.

3. *Epistolario artistico di* Luigi Mussini, *colla vita di lui, scritta da Luisa Anzoletti, Siena,* 1893.

Le rédacteur en chef, gérant : ALFRED DE LOSTALOT.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie



LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

LES ÉCOLES DU NORD.
RUBENS ET LE XVII[e] SIÈCLE.

(FIN[1].)

Jordaens complète au Prado la trinité du ciel flamand. Il y tient sa place avec grandeur, encore que Rubens et Van Dyck l'appauvrissent de deux œuvres dont il a été question précédemment. Et, comme on ne prête qu'aux riches, les vieux inventaires le dépouillaient en outre, au profit du chef

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. VIII, p. 255 et 459; t. IX, p. 194 et 374; t. X, p. 223; t. XI, p. 73.

d'école, d'une de ses plus authentiques créations : le *Mariage de sainte Catherine*, indiqué par Vélasquez comme étant de Van Dyck.

Pour autant que cela lui fût possible, Jordaens a voulu s'inspirer ici du Titien. Sandrart affirme que, faute d'avoir pu chercher par delà les Alpes le complément d'étude rêvé, le jeune peintre mit une passion singulière à étudier les œuvres italiennes qu'il put voir sans quitter son pays. Anvers possédait alors des galeries sérieuses, à commencer par celle de Rubens. L'histoire garde les noms de Van Uffel, de Waverius et d'autres amateurs assez favorisés de la fortune pour avoir pu se procurer de très remarquables échantillons du Titien, de Paul Véronèse, etc.

Le *Mariage de sainte Catherine* caractérise donc une phase très intéressante de la vie de son auteur. Le groupe de la madone et de l'enfant Jésus procède en droite ligne de l'école de Venise. Pour la sainte Catherine, le peintre a peu réussi dans sa recherche de l'idéal transalpin. Il trouva par bonheur un modèle mieux fait pour l'inspirer en la belle Catherine van Noort, laquelle n'occupe pas moins de place dans son œuvre qu'Hélène Fourment dans celui de Rubens.

Le *Portrait de famille* n° 1410 nous les montre, au début de leur félicité conjugale, réunis dans un jardin, elle assise, entourant du bras sa fillette, lui debout, tenant le luth dont il achève de jouer, la main sur le dossier de son siège, comme pour accueillir un visiteur bienvenu. Jordaens et sa femme sont vêtus de noir. Du fond s'avance une jeune bonne, coiffée d'un chapeau à larges bords, vêtue d'un corsage rouge, et tenant devant elle un panier de raisins fraîchement cueillis (et non sur la tête un panier d'œufs, comme l'écrit M. Clément de Ris, sans doute suivi par Waagen qui répète cette erreur).

Sur le bord d'une belle fontaine de marbre est perché un ara au brillant plumage, tandis que le chien, ce compagnon obligé des réunions familiales de Jordaens, complète un ensemble où tout respire le calme, l'aisance sans ostentation, l'ordre d'une maison bien réglée.

Qu'il s'agisse de la famille du peintre, personne n'en pourra douter qui a pu voir son portrait de Florence et surtout celui de Cassel, où Jordaens, très jeune encore, se montre charmant des accords de son luth sa fiancée et ses sœurs, non loin du père Van Noort.

La date du portrait de Madrid est facile à préciser. La fille de Jordaens a sept ans au plus. Elle a vu le jour en 1617. En 1625 naîtra au peintre son second enfant, un fils. Catherine Van Noort est dans la fleur de son opulente beauté.

Grand coloriste et peintre vigoureux, ce que nul n'ignore,

Jordaens brille plus rarement par la distinction. Il lui arrive peu de nous permettre de louer son talent de portraitiste. On pourrait croire que le retour de Van Dyck à Anvers le détourna de persévérer dans un genre où il était de force à briller au premier rang; le tableau de Madrid le prouve suffisamment.

Ne le quittons pas sans un coup d'œil sur le *Bain de Diane* (nº 1409), selon l'intitulé du catalogue, curieuse toile de moyen format, datant d'une période avancée de la vie de son auteur. Dans la cour d'un palais de style italien, Mercure délivre un message à Diane environnée de ses nymphes, à moins qu'il ne s'agisse de Calypso. Seulement, il se trouve que la scène mythologique a pour théâtre la cour de la maison de Rubens, édifice sans doute choisi par le peintre à défaut d'autre construction ayant quelque rapport avec les nécessités décoratives de son sujet.

Rubens avait très probablement cessé de vivre à l'époque où ce tableau fut terminé. Nous en trouvons un autre issu de sa propre collaboration avec un confrère illustre, Jean Breughel, dit de Velours, dans lequel, à ce qu'il semble, persiste un souvenir de la superbe habitation que ne manquait de visiter aucun voyageur notable de passage à Anvers. Il s'agit de la *Vue*, exquise création appartenant à la suite des *Cinq Sens*, dans laquelle les figures sont de Rubens. L'Amour montre à Vénus un tableau de Breughel lui-même, le *Christ rendant la vue à l'aveugle de Jéricho*. Dans le fond à gauche, une baie largement ouverte laisse voir le palais de Bruxelles. A droite, la vue plonge dans une galerie décorée de tableaux et de sculptures de même que l'appartement où Breughel entasse les attributs les plus caractéristiques de la faculté visuelle, instruments de précision et d'optique. Il y a là tout un ensemble de peintures de Rubens, et aussi des rayons chargés de bustes antiques, entre lesquels figurent la plupart de ceux que le maître fit graver d'après ses dessins en 1638 et tout spécialement le Sénèque dont il tirait vanité et dont il se servit à diverses reprises, notamment pour sa célèbre eau-forte du cabinet de Londres. L'hypothèse vaut ce qu'elle vaut. Je l'émets sans y attacher d'autre importance. Le tableau est daté de 1617; l'on sait que l'année suivante Rubens cédait ses marbres à sir Dudley Carleton.

S'il faut aller à Vienne, voire même à Naples, pour apprécier comme il convient le génie de Pierre Breughel le vieux, le voyage de Madrid procure la précieuse occasion d'étudier le cadet des fils du maître, Breughel de Velours, dans ce qu'il a produit de supérieur.

Largement représenté à Munich, à Dresde et surtout à l'Ambrosienne de Milan, il devient au Prado l'une des personnalités marquantes de l'école néerlandaise et, n'hésitons pas à le dire, le digne continuateur d'un père illustre, sinon son élève, car l'on sait que le vieux Breughel connut à peine ses fils.

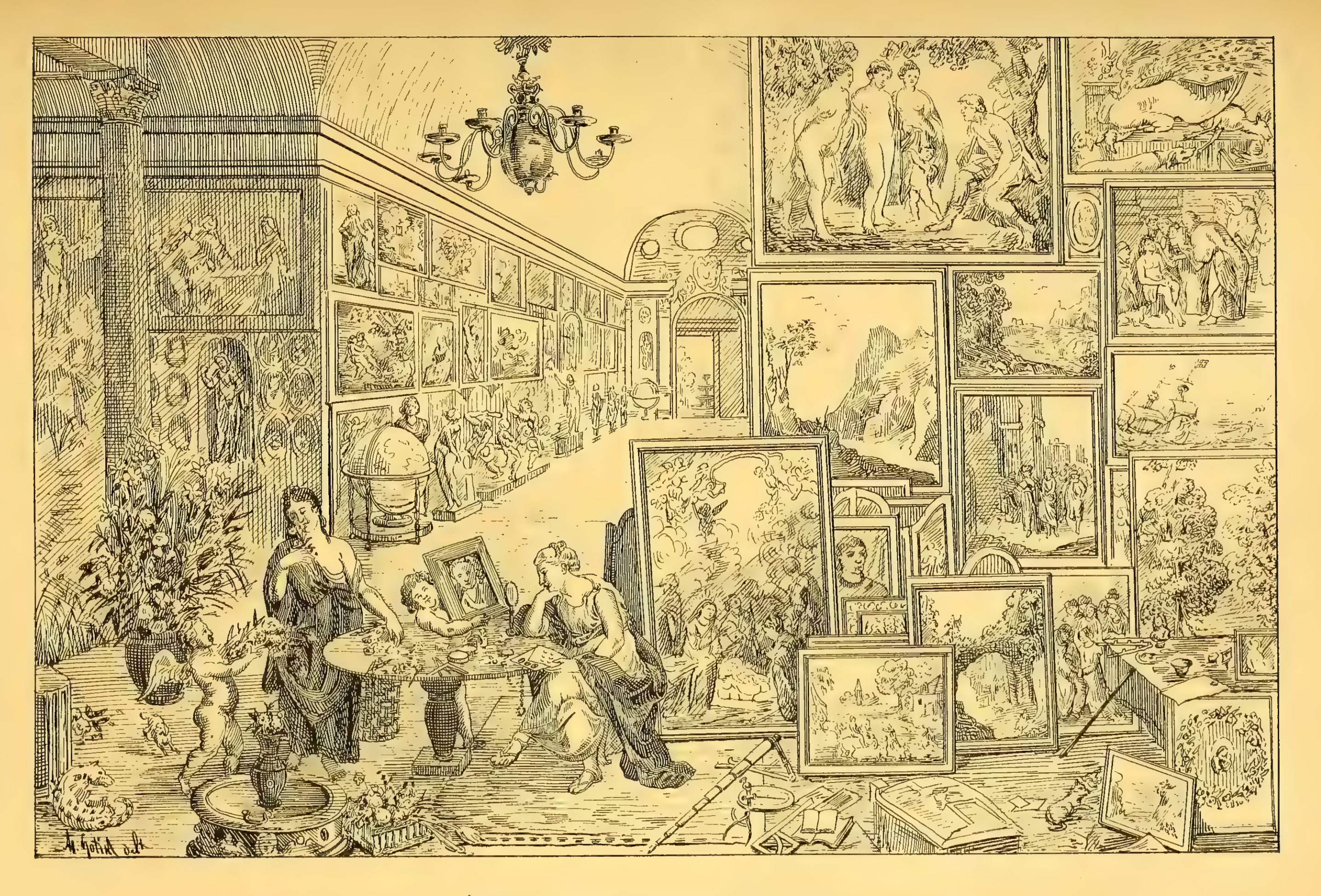
Dans le précieux contingent de Madrid, Breughel de Velours aborde les genres les plus divers, excelle dans tous. Seul ou avec le concours de ses confrères les plus notables : paysagistes tels que Momper, peintres de figures tels que Van Balen et Rubens, le plus intime de ses amis, lui-même est tour à tour peintre de genre, de paysage, de fleurs, d'accessoires ; il excelle en tout, et sa joie très visible à créer de si charmantes choses n'a d'égale que notre plaisir à les considérer.

L'aimable et généreux artiste de prodiguer ainsi les trésors de son précieux écrin ! Avec cela nulle jalousie mesquine. Toujours prêt à contribuer à l'embellissement des œuvres d'autrui, il souffre que d'autres contribuent à rehausser la beauté des siennes. Qu'on songe à ce *Paradis terrestre* du Musée de La Haye, où, en collaboration avec Rubens, il crée ce chef-d'œuvre signalé à bon droit par M. Paul Mantz comme une des choses les plus exquises qui soient.

A Madrid plus de cinquante peintures disent la conscience de leur auteur. Jean Breughel n'est pas seulement un des plus rares virtuoses du pinceau, il se révèle, de plus, un interprète extraordinaire de la physionomie de son temps, le digne précurseur de Teniers, son gendre.

A défaut d'autre information, nous aurions un indice de l'amitié qui unissait Breughel et Rubens dans ces pages nombreuses où le plus énergique des peintres se modère au point de rivaliser de délicatesse avec son confrère pour mettre ses figures à l'unisson des paysages, des fleurs, des curiosités de tout genre dont Breughel aime à semer ses compositions.

Dans la série mentionnée des *Cinq Sens*, outre le palais de Bruxelles, représenté dans la *Vue*, les palais de Tervueren et de Mariemont, introduits dans l'*Ouïe* et dans le *Goût* (1229 et 1231), le peintre a recours à un immense ensemble de tableaux, de sculptures, de gemmes, d'orfèvreries, d'instruments de musique, d'armes, rendus avec une délicatesse qui donne aux œuvres une importance documentaire très réelle. On ferait ici une étude complète des instruments de musique du temps. La conscience du peintre se juge par ce fait que, sur le cahier de musique ouvert sur un clavecin, on déchiffre



L'ODORAT, PAR JEAN BREUGHEL DE VELOURS.

(Musée du Prado.)

les mots : ... *di Pietro Philippi Inglese organista delli serenis. Principi Alberto et Isabella archiduci d'Austria*, etc. *De madrigali a sei voci novamente composite*. Or, il se trouve que Philipps, prêtre anglais, fut organiste des archiducs et compositeur de madrigaux au moment où Breughel était le peintre de Leurs Altesses, un titre qu'il porta conjointement avec Rubens.

Breughel, à quelque point de vue qu'on l'envisage, est un maître. Son tableau des *Sciences et des Arts*, où les figures sont attribuées à Ad. Stalbent, est une page exquise. Certains paysages, la Campagne de Mariemont (n° 1264), le Parc de Bruxelles (n° 1265), où l'infante se promène avec ses dames, le n° 1269, daté de 1603, vaste contrée traversée par une rivière où passent des bateaux, et surtout la vue d'une blanchisserie des Flandres, sont des œuvres de premier ordre.

Breughel a perpétué, dans une remarquable série de peintures le souvenir du gouvernement des archiducs, ce qui précisément explique leur présence à Madrid. Ainsi, les n° 1277 et 1278 du Prado nous font voir Albert et Isabelle participant à des fêtes champêtres et même condescendant à s'asseoir à la table d'un festin de noces villageoises. Ailleurs, c'est un bal, une procession de village ou quelque fête donnée par les gouverneurs aux tenanciers du domaine royal.

Contraste étrange, Breughel aime le côté aimable et riant des choses, lui dont le frère se complait dans les ténèbres au point d'avoir mérité le surnom de Breughel d'Enfer! Coloriste lumineux, il a horreur du mystère. Le grand jour inonde ses campagnes et ses épisodes de la vie agreste. En somme, il fraie la voie à Teniers et, à peine osé-je le dire, pour abondamment représenté que soit celui-ci au Prado, on ne peut dire qu'il y arrive à éclipser son précurseur et beau-père.

Il est vrai que Teniers n'a rien de bien neuf à nous dire. On sait de longue date, pour les avoir constatées ailleurs, ses rares aptitudes, son pinceau délié, son coloris étincelant, son extraordinaire adresse d'exposition. A Madrid, il dit cela de cinquante façons diverses. Mais, ne l'oublions pas, il a créé un millier de peintures et notre jugement est dès longtemps formé sur son compte.

Est-il besoin d'insister sur les fleurs qui émaillent son parterre? Le *Corps de garde* n° 1724, la *Tabagie* n° 1726, méritent une attention spéciale pour la supériorité rare de leur exécution. Œuvres de jeunesse, ces pages de surprenante venue se ressentent de l'influence de Brouwer par leur concentration d'effet. Nous obtenons

ensuite les aspects de plein-air, où la lumière poudroie en paillettes d'argent. La *Fête champêtre* nº 1721, le *Jeu de boules* et le *Tir à l'arc*, 1722 et 1723, sont de ce nombre et connus par la gravure, la *Femme jalouse* est ce tableau fameux reproduit par Le Bas, dans lequel un vieux paysan est surpris par sa femme, caressant sa bonne.

Teniers, qui porta, comme l'on sait, le titre de peintre et chambellan de Léopold Guillaume, en même temps que de conservateur de la galerie de l'Archiduc, a conservé, dans plusieurs œuvres, le souvenir du gouvernement de ce royal amateur des arts et celui de ses propres fonctions.

A Madrid, les nºs 1718 et 1719 montrent des *Fêtes champêtres* où apparaît le prince suivi de sa cour. Dans le nº 1747, accompagné du comte de Fuensaldaña, il visite, sous la conduite de Teniers, sa galerie du palais de Bruxelles, et le peintre fait même suivre sa signature des mots : *Pintor de la Camera de S. A. I.* Vienne, Munich et Bruxelles possèdent d'autres peintures de même portée.

La tradition veut que Philippe IV eut du peintre des kermesses assez d'œuvres pour en orner une galerie construite exprès. De fait, le Prado est plus riche en Teniers qu'aucun autre musée du monde, mais il ne m'a point paru que leur importance égalât leur nombre.

A simple titre de curiosité, une mention revient à la série de petites compositions illustrant la *Jérusalem délivrée*. Bien que signés, ces tableautins ont été jugés douteux par plus d'un critique. M. Clément de Ris les qualifie d'erreur. Double erreur, en effet, si pour complaire à quelque Mécène le peintre s'aventura sur un terrain si peu favorable à la manifestation de ses qualités maîtresses.

Mais, si David Teniers peut être étudié ailleurs qu'à Madrid, il en est tout autrement de son frère Abraham, celui dont Edelinck a laissé un portrait portant ces mots : *Peintre de Son Altesse l'archiduc Léopold, gouverneur des Pays-Bas.* Le Prado est seul à conserver deux spécimens de son talent, des *Intérieurs de corps de garde*, qu'à défaut de signature on ne se ferait pas faute d'attribuer à David lui-même. D'où la logique amène à conclure que tout ce qui était à Abraham, et très probablement aussi à Théodore et à Julien Teniers, au cours des siècles, aura été l'objet d'un démarquage au profit de l'illustre aîné.

Si Brouwer ne lutte pas au Prado avec Teniers par la force numérique de son œuvre, en revanche il y compte une couple de créations précieuses et relativement grandes : la *Musique dans la cuisine* et la *Conversation*, sujets assez proches. M. Bode, dans sa remar-

quable étude du peintre, les range parmi les productions de sa meilleure époque à côté de celles de Cassel. Relativement très rares, ces pages authentiques de Brouwer le disputent en valeur à celles de Teniers, et même, au gré de plus d'un connaisseur, les surpassent. Le lecteur n'ignore pas que dans la galerie de Rubens, figuraient jusqu'à dix-sept tableaux de Brouwer. Le verdict du grand peintre avait devancé celui de la postérité.

La passion bien connue de Philippe IV pour la chasse fut brillamment servie par divers artistes, entre lesquels Snyders et Paul de Vos, son beau-frère, figurent au premier rang.

On les eût dit créés pour fixer sur la toile le souvenir des audacieuses rencontres du roi avec les sangliers et les cerfs, de ses ardentes chevauchées dans les giboyeuses réserves royales. Snyders était en haute faveur, et si nombre de ses toiles périrent dans la dévastation de la Torre de la Parada, il en subsiste un contingent superbe, enrichi par Paul de Vos de grandioses chasses au cerf, sans parler de la représentation des combats de chiens et de taureaux si chers à tout Espagnol.

Puis, quand modérant sa fougue, l'aimable Snyders, dont Van Dyck, son constant ami, nous a laissé de si attachants portraits, daigne faire un tour à l'office, c'est avec un art sans égal que son pinceau retrace, en un ensemble harmonique, les apprêts des plantureux festins de la Flandre auxquels veille en personne la dame du logis.

Sous le titre : *La Fruitière*, M. Gilbert a reproduit pour la *Gazette* une des plus belles manifestations du talent du maître dans ce genre familier. (Voir t. IX, p. 390.)

Si l'on en juge par les nombreux et superbes spécimens signés : Adrien Van Utrecht, Pierre Boel, Jean Fyt, Wildens, Alexandre Adriaensen (le Michel-Ange des poissons), les palais espagnols eurent dans la nature morte un élément décoratif très recherché.

Dans cette catégorie d'œuvres, il faut signaler aux curieux quatre tableaux de Clara Peeters, que sans doute l'on se fût gardé de confondre avec Pierre Claesz, le père de Berghem, si l'on s'était mis en peine de constater combien peu se ressemblent les deux peintres. Dès le XVII[e] siècle, Corneille de Bie célébra « Catherine » Peeters, désignée sous le même prénom par M. F. J. Van den Branden comme la sœur de Bonaventure et de Jean Peeters. Catherine vint au monde le 16 août 1615 et les toiles du Prado sont datées de 1611 et signées, en toutes lettres, CLARA PEETERS, ou simplement CLARA P.

Un point est à l'abri de la controverse : l'éminente valeur de

l'artiste. Elle n'a été ni surpassée ni même égalée par les plus célèbres représentants d'un genre où pourtant ont brillé des peintres exceptionnellement habiles et consciencieux.

Les tableaux de Clara Peeters représentent, de grandeur naturelle, tantôt du gibier, tantôt des fruits : raisins, figues, etc., mêlés



CLÉOPATRE, PAR REMBRANDT.

(Musée du Prado.)

à des fleurs, à des pâtisseries, tantôt enfin des poissons, des crustacés, le tout réuni sur des tables aux accessoires obligés. Saveur de touche, harmonie d'effet, précision de détail, science d'arrangement, tout contribue à faire des quatre panneaux trouvés dans l'ancienne galerie d'Élisabeth Farnèse, de réels chefs-d'œuvre.

Georges Van Son, sans égaler Clara Peeters, n'est pas sans avoir quelques-unes de ses qualités. C'est, du reste, un maître rare, célèbre

en son temps. Non seulement de Bie a inséré son portrait dans le *Gulden Cabinet*, mais il eut l'honneur de concourir à la décoration de la Torre de la Parada, ce qui explique le nombre relativement considérable de ses œuvres rencontrées en Espagne.

Voici sous la signature « Obeet » un morceau excellent de fruits et de nature morte. A ma connaissance, aucune autre peinture de son auteur ne figure dans les musées. Osaïas Beet ou Beert, dont fut élève, à ce que nous apprend de Bie, le graveur Pontius, eut en plus pour élèves ses neveux François et Catherine Ykens, l'un et l'autre représentés à Madrid par des créations excellentes de paysages, de nature morte et de fleurs.

Ni à Anvers, leur ville natale, ni ailleurs, les Ykens ne sont représentés, non plus que A. Bosmans, un chanoine, élève ou imitateur de Daniel Seghers, ou A. Coosemans, un sectateur de Snyders, tous artistes d'un talent remarquable dans la peinture des fleurs, des fruits et des *bodegones*, genre du reste représenté au Prado avec une supériorité qui n'a d'égale que son abondance.

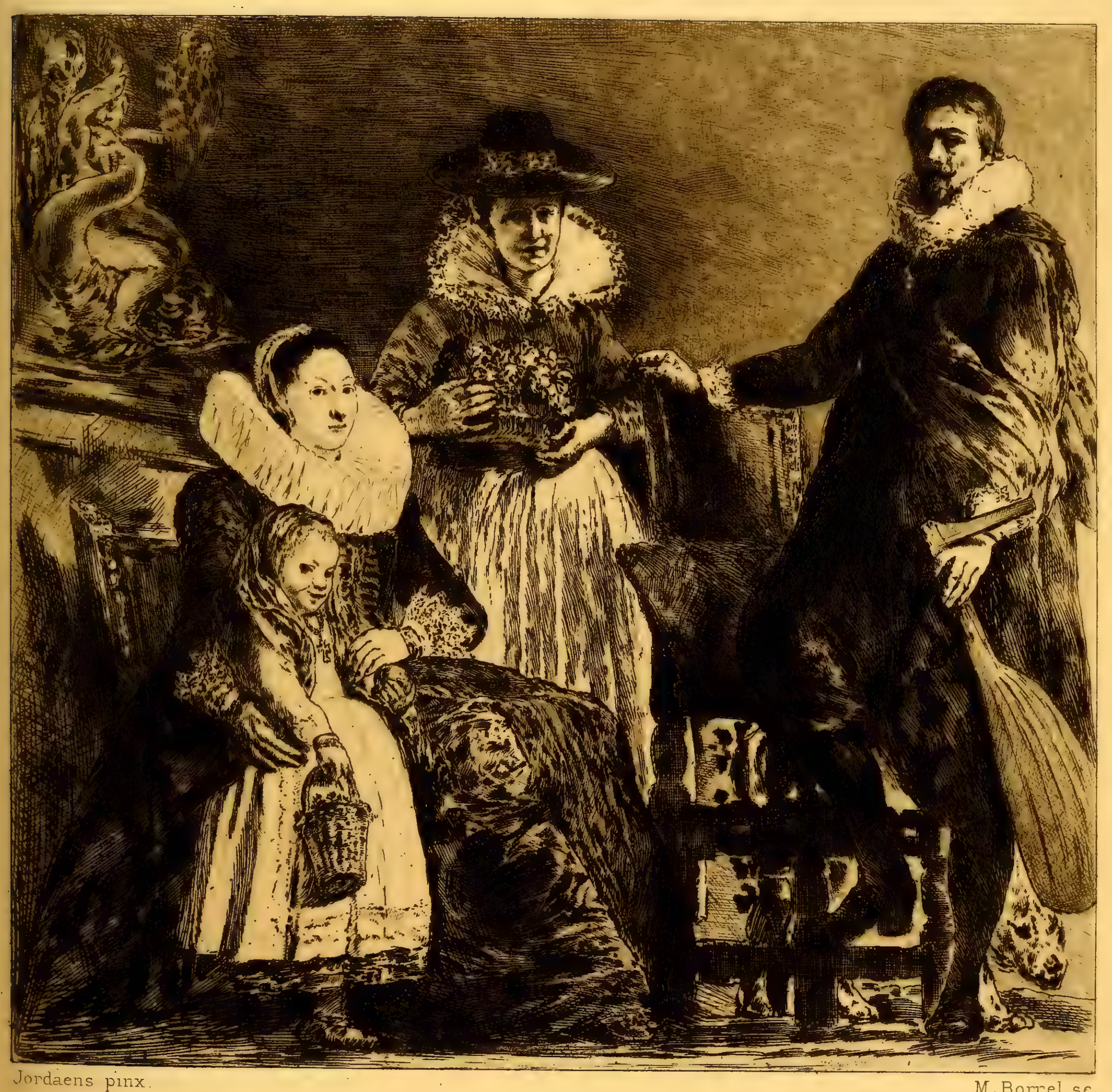
Une étude reste à faire des peintres militaires, les Detaille et les Neuville de leur temps. Au Musée de Madrid, des spécimens dignes d'attention les représentent. Pierre Snayers, contemporain de Callot et le maître de Van der Meulen, fut au service du cardinal infant. On s'est longtemps figuré qu'il avait séjourné en Espagne, chose admissible, car, sans avoir franchi les Pyrénées, il eut l'audace de peindre, pour Philippe IV lui-même, des sites des environs de Madrid avec les chasses du roi ! Notons qu'une de ces toiles a jusqu'à six mètres de long.

M. Justi mentionne de Snayers des peintures attribuées à la collaboration de Vélasquez et de Mazo. L'éloge se passe de commentaires.

Le Prado détient une belle série de sièges de villes, d'investissements de places fortes : Gravelines, Lille, Ypres, Bois-le-Duc, Saint-Venant, Breda (superbe vue cavalière), Saint-Omer, Aire délivré par le cardinal infant, et surtout la reddition d'Ostende.

A proprement parler, ces peintures-là sont plutôt des levés topographiques agrémentés d'épisodes militaires, et l'on se demande qui de Callot ou de Snayers emprunta à l'autre les éléments du siège de Breda.

Avant d'aborder l'examen de l'École hollandaise, deux œuvres réclament une courte mention. Il n'est pas sans importance de les signaler à l'attention des curieux. D'abord une *Vue intérieure de*



Jordaens pinx. M. Borrel sc.

JORDAENS ET SA FAMILLE

(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Clément _ Paris

l'église des Jésuites, à Anvers, peinte par A. Geringh avant l'incendie de 1721, celui où périrent les peintures dont Rubens s'était plu à décorer le temple nouvellement érigé par la Compagnie.

On trouve, sous la même signature, un tableau presque identique au Musée de Vienne. Il a, surtout comme document, une valeur indiscutable.

Le catalogue range parmi les inconnus de l'École flamande, n° 1882[a], une toile immense, qui, je l'avoue, me rend aussi perplexe que M. Clément de Ris. On peut, à la rigueur, admettre le sujet, la *Décollation de saint Jean-Baptiste,* bien qu'en somme il fournisse prétexte à bien des hors-d'œuvre.

Un splendide et somptueux festin rassemble une foule bigarrée de convives des deux sexes, sous la lumière d'un lustre monumental. En général, les costumes sont ceux du XVIIe siècle, occidentaux pour la plupart. Involontairement on songe à ce B. Wittig, dont le Belvédère expose une si délicieuse fête nocturne. Mais, outre que le tableau de Madrid est de proportions inusitées, au point de n'avoir pu trouver place dans la galerie proprement dite, — il décore la paroi d'un escalier, — il offre ceci d'étrange que tous les personnages sont les représentants des maisons souveraines de l'Europe. Donc il s'agit d'une sorte d'allégorie dans laquelle intervient à titre de simple incident la décollation de saint Jean, dont la tête exsangue n'est pas sans offrir quelque rapport avec le type de Charles Ier d'Angleterre. Qu'une allusion soit faite à la mort de don Carlos, comme, assure le catalogue, l'ont avancé quelques personnes, cela est inadmissible. En plein XVIIe siècle, pourquoi rappeler un épisode dont, particulièrement en Espagne, le souvenir ne pouvait être qu'importun !

Comme l'observait M. Clément de Ris, un personnage porte, suspendu à une chaîne, un médaillon de Ferdinand III d'Allemagne. Il pourrait se faire que nous eussions devant nous l'auteur de la peinture, auteur qui, à l'époque dont il s'agit, aurait les plus sérieuses raisons d'être Joachim Sandrart.

Dans une carrière active de plus de soixante années, ce peintre-historien vit défiler la plupart des princes introduits dans la composition, séjourna dans les États de plusieurs et mit son nom au bas de quelques-unes des plus vastes pages que l'on connaisse. De plus, il affectionna les scènes nocturnes, et comme, surtout, il se piquait d'imagination, c'est d'abord à lui qu'il faudrait songer pour la recherche d'une paternité qui, assurément, ajouterait peu à son renom, mais en somme n'aurait rien qui lui fût attentatoire.

ÉCOLE HOLLANDAISE.

Passant à l'examen des œuvres de l'École hollandaise clairsemées dans les salles du Prado, on constate que, sur un ensemble d'environ huit cent cinquante peintures, formant la section germanique du Musée, le contingent néerlandais se réduit à soixante-quinze toiles, les œuvres indéterminées y comprises.

Vingt causes expliquent cette représentation parcimonieuse d'un groupe d'artistes dont les travaux, aujourd'hui convoités par les plus brillantes galeries du monde ajoutent si puissamment à leur splendeur. Mais le Musée de Madrid est un héritage de deux siècles précisément marqués par la rupture des rapports entre la Hollande et l'Espagne. Tout dénote que, même dans le domaine de l'art, le mot fameux : *No hay mas Flandes* avait cours à Madrid. Les Flamands furent donc les fournisseurs attitrés de l'Espagne pour les grands comme pour les petits sujets. L'on peut voir à Madrid jusqu'à douze paysages de Jacques d'Arthois, que le catalogue fait mourir en 1665, bien qu'en réalité il finit sa carrière en 1686, et dont, en somme, les œuvres méritaient à peine d'être exportées.

Pour en revenir aux Hollandais, précisément parce que, pour les étudier, on peut se dispenser d'aller en Espagne, il peut être intéressant de signaler aux curieux certaines œuvres d'artistes de mérite, très rarement représentés ailleurs.

Voici, par exemple, H (?) Bellevois, un peintre de marines dont, faut-il croire, les créations auront été débaptisées au profit de Guillaume Van de Velde, comme l'auront été celles de David Colyns et de Pierre Fris en faveur de Breughel de Velours. Le premier signe un *Banquet des dieux*, le second une *Descente d'Orphée aux Enfers*, traités avec autant de liberté que d'adresse. Parmi les peintres de natures mortes, H. Van Vollenhove, de Delft, se fait connaître comme doué d'un talent tout à fait remarquable. A mentionner aussi une *Vanitas* de P. Steenwyck, également de Delft, peintre dont les œuvres sont de la plus extrême rareté et, ce qui vaut mieux sans doute, d'une incontestable valeur artistique.

Dans le domaine du connu, une dizaine de paysages de Jean Both et autant de Ph. Wouwermans, entre lesquels de fort bons. Je néglige à dessein les Ostade, les Berchem, les Ruysdaël discutables pour arriver au morceau capital de la section hollandaise, à celui

qui, par sa valeur intrinsèque comme par sa glorieuse paternité, a pu seul revendiquer sa place parmi les trésors de la galerie d'Isabelle II : l'*Arthémise,* ou plus justement la *Cléopâtre* de Rembrandt.

Datée de 1634, et très caractéristique de cette époque de la vie du grand coloriste, la toile représente à mi-corps, de face et de grandeur naturelle, une jeune femme blonde, connue de toute manière, tant par les estampes que par les peintures, le modèle de la merveilleuse eau-forte de la même année, celle du mariage du peintre : Saskia van Uilenburgh en un mot.

L'apparition est frappante : la chevelure blonde de la jeune femme lui fait comme une auréole d'or. Vêtue de blanc et richement parée, elle reçoit de la main d'une fillette la coupe qui explique le sujet. Au fond, presque noyée dans la pénombre, une vieille femme.

Rembrandt sèmera de bien des chefs-d'œuvre la route pénible qui le conduira à la vieillesse et à l'apogée du talent. Le tableau de Madrid n'en reste pas moins digne de la superbe signature dont il a tenu à le revêtir.

Avant de déposer la plume, je signalerai, parmi les anonymes hollandais, deux numéros intéressants. D'abord le n° 1959, un jeune *Joueur de violon*, figure à mi-corps, et de grandeur naturelle. La facture est proche de Rembrandt au point que, s'il ne s'agit pas d'une création personnelle, l'on ne peut songer qu'à Karel Fabritius. Ensuite le *Portrait d'homme* à barbe rousse (n° 1964), que M. Bredius attribue à J. Gerritz Cuyp. Nous avons grand'chance d'y trouver une image du pensionnaire Olden Barnevelt. La rencontre en Espagne n'aurait rien que de fort naturel.

Ma tâche est accomplie. Si le Prado dans son ensemble est pour l'historien d'art, une source d'information et d'étude sans rivale, il constitue pour l'art flamand, en particulier celui du XVII[e] siècle, une manifestation glorieuse entre toutes.

L'Europe compte des musées également riches; les chefs-d'œuvre abondent en cent lieux divers; Madrid seul offre ce caractère à part de résumer l'École flamande comme en une galerie nationale.

HENRI HYMANS.

VITTORE PISANO

APPELÉ AUSSI LE PISANELLO

(DEUXIÈME ARTICLE [1]).

PISANO A ROME.



Lorsque, après avoir mis fin au schisme, Martin V (*Otto Colonna*) ramena en 1420 la papauté à Rome devenue un repaire de bandits, il ne se borna pas à rétablir la sécurité, à supprimer les boutiques et les écuries installées dans les monuments, et à relever les édifices qui tombaient en ruine; il tint à honneur de restaurer et d'embellir les palais et les églises, et appela auprès de lui d'éminents artistes. A Sainte-Marie-Majeure, Masaccio représenta sous ses traits le pape Libère. Dans l'église de Saint-Jean-de-Latran, Gentile da Fabriano, au dire de Facio, le peignit entouré de dix cardinaux et entreprit de retracer l'histoire de saint Jean-Baptiste. Il touchait 25 florins d'or par mois. Dans ses *Arts à la Cour des Papes* [2], M. Müntz a publié des documents qui mentionnent de pareils paiements depuis le 28 janvier 1427 jusqu'au mois d'août de la même année. Gentile da Fabriano mourut entre 1427 et 1428 sans avoir achevé la décoration dont il s'était chargé. Ce fut à Pisano que Martin V confia le soin de terminer l'histoire de saint Jean-Baptiste, mais il mourut le

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. X, p. 353.
2. M. E. Müntz, *Les Arts à la cour des papes*, t. I, pp. 1, 5, 14-16, 46-47.

20 février 1431 avant qu'elle fût menée à fin. On constate, en effet, que sous Eugène IV, successeur de Martin V, Pisano reçut quarante florins d'or le 18 avril 1431 « *pro picturis factis et fiendis* », cinquante florins le 27 novembre, et soixante-quinze florins le dernier jour de février 1432 « *pro complemento provisionis et salarii sui ratione* ». Le 26 juillet 1432, le souverain pontife fit délivrer au peintre, qui devait se rendre dans diverses villes de l'Italie, un passeport pour lui et six personnes à pied et à cheval, c'est-à-dire pour ses aides et serviteurs, l'appelant « *dilectus filius Pisanellus pictor familiaris noster* »[1]. Les peintures de saint Jean de Latran ne durèrent pas longtemps. Facio rapporte avoir entendu dire à Pisano lui-même que l'humidité ne tarda pas à les altérer et à les détruire.

PISANO A FERRARE.

Si, par sa cruauté et par ses innombrables infidélités à ses trois femmes, Nicolas III d'Este est au nombre des princes les plus exécrables et les moins scrupuleux de son temps, il se recommande du moins auprès de la postérité par l'habileté de sa politique, par sa sollicitude pour la prospérité de ses sujets et par la protection qu'il accorda aux lettres et aux arts. Parmi les savants qu'il attira à l'Université de Ferrare figurèrent au premier rang Michel Savonarole, médecin célèbre de Padoue, grand-père de l'illustre dominicain Jérôme Savonarole, ainsi que l'helléniste Giovanni Aurispa et l'érudit Guarino de Vérone. Pour Méliaduse, un de ses fils, il choisit Aurispa comme guide dans l'étude des lettres (1427 ou 1428), et peu après il confia à Guarino le soin d'initier aux auteurs classiques, à l'éloquence et à la poésie Lionel, celui de ses fils auquel il destinait son trône et qui devint, sous cette direction, un des propagateurs les plus éclairés de la Renaissance. C'est probablement la présence de Guarino à Ferrare qui détermina Vittore Pisano, lié sans doute avec son savant compatriote, à venir dans cette ville. On croit que Pisano s'y rendit en quittant Rome, après l'achèvement des peintures commencées à Saint-Jean-de-Latran par Gentile da Fabriano. Il ne tarda pas à promettre un tableau à Lionel. On peut en effet placer entre 1432 et 1433 la lettre sans date écrite par ce prince à son

1. Le texte de ce passeport est reproduit dans l'*Archivio storico dell'arte* de 1890, p. 402.

frère Méliaduse, qui se trouvait déjà un peu avant 1430 dans la capitale de la chrétienté. On y lit le passage suivant [1] : « Pisanus... cum ex Roma Ferrariam se contulisset tabulam quamdam sua manu pictam ultro mihi pollicitus est in qua Beatæ Virginis imago erat. Et quoniam ipsa tabula Romæ apud quemdam ei familiarem erat, quamprimum Veronam applicuisset ad illum se litteras daturum obtulit, ut eam tuæ fraternitati crederet, quo eam ilico ad me mitteres... Quapropter si ut arbitror tibi tradita est, eam tuto ad me mittas rogo. Illam enim mirum in modum videre cupio tum excellenti pictoris ingenio tum vero præcipua Virginis devotione... Vale; et ipsi valemus omnes. Lætum quoque nuntium propediem et spero et opto. Vale iterum. Ferrariæ XIII Kal^{as} februarias. »

A partir de cette époque, les séjours de Pisano à Ferrare furent assez fréquents, ce qui s'explique par la cordialité de Lionel à son égard.

Il s'y trouva certainement en 1435. Dans le document qui nous en informe, il est qualifié de « peintre très illustre » et de « familier de Lionel ». Le 1er février, le marquis donne ordre de payer deux ducats d'or au serviteur de l'artiste qui lui avait remis au nom de son maître le portrait de Jules César. S'agissait-il de la peinture qui ornait un petit coffret en forme de livre mentionné dans un inventaire de 1494, coffret destiné à servir de médailler? S'agissait-il simplement d'une médaille antique, rapportée peut-être de Rome? La modicité du prix rend plus vraisemblable la seconde hypothèse.

Il est probable qu'en 1438 Pisano revint à Ferrare, lors du concile œcuménique convoqué dans cette ville par Eugène IV en vue de réunir à l'Église latine l'Église grecque séparée d'elle depuis 858 à l'époque de Photius, et de préparer les moyens de combattre les Turcs qui menaçaient l'empire d'Orient. On peut supposer, en effet, contrairement à ce qu'écrit Paul Jove dans une lettre du 12 novembre 1551, que c'est à Ferrare plutôt qu'à Florence où le le concile fut transféré en 1439, que Pisano fit la médaille de Jean VII Paléologue [2], venu de Constantinople pour assister au concile. Il était tout naturel que le célèbre artiste se sentît attiré vers Ferrare au moment de la fameuse assemblée. Ne devait-il pas

1. La lettre entière est reproduite dans l'*Archivio storico dell'arte*, octobre 1888, p. 424.

2. Jean VII Paléologue naquit en 1390, devint empereur d'Orient en 1425 et mourut en 1448. Arrivé en Italie au mois de février 1438, il partit en octobre 1439. Il avait donc quarante-huit ou quarante-neuf ans lorsque fut exécutée sa médaille.

avoir hâte d'y revoir, outre les amis qu'il y avait laissés, Eugène IV, son ancien protecteur? Pour un homme que passionnèrent toujours les costumes pittoresques ou étranges, n'était-il pas intéressant au plus haut point d'avoir sous les yeux, non seulement l'empereur et sa cour, mais le patriarche de Constantinople avec les hauts dignitaires de son clergé, et les ambassadeurs de plusieurs souverains de l'Asie avec leur suite? Pourquoi aurait-il attendu tout une année avant de s'accorder ce curieux spectacle? Aucun lien ne le



MÉDAILLE DE LIONEL D'ESTE, PAR V. PISANO.

rattachait aux Florentins. Que de bons souvenirs, au contraire, l'engageaient à reprendre le chemin de Ferrare! On sait d'ailleurs que, sur l'appel de Paola Malatesta, femme de Jean-François Gonzague, il se rendit à Mantoue en 1439, ce qui semble exclure sa présence à Florence cette année-là. Enfin, Guarino de Vérone, dans le poème qu'il composa en 1438 ou 1439 pour le célébrer, fait allusion au portrait de l'empereur d'Orient par Pisano.

La médaille de Jean Paléologue (Dia. 104) est, selon toute vraisemblance, la première que Pisano ait signée. L'empereur, tourné à droite, porte une barbe taillée en pointe; il a pour coiffure un chapeau ayant la forme d'un dôme à côtes et pourvu d'une haute visière relevée, sous lequel passent des cheveux bouclés qui retombent jusque sur les épaules. — Au revers de la médaille, l'empereur à

cheval, encore tourné à droite, joint les mains en priant devant une croix. A gauche, se trouve un jeune écuyer sur un cheval vu par derrière. Quelques rochers s'élèvent au fond. Ce revers est surtout intéressant à cause de la science que montre l'auteur dans l'exécution des chevaux, car la figure de l'empereur est un peu fruste, et la tête semble trop forte pour le corps. — Un dessin pour le portrait représenté sur la face de la médaille, dessin exécuté à la pierre noire, d'après nature, a été détaché du recueil Vallardi et exposé dans une des salles du Louvre (n° 1988 du catalogue de M. de Tausia). Au lieu d'être tourné à droite comme sur la médaille, le profil de l'empereur est tourné à gauche.

Pisano ne se contenta pas de reproduire les traits de Jean Paléologue. Dans plusieurs dessins du recueil Vallardi, il a rendu avec une exactitude minutieuse, avec un accent de profonde sincérité, les accoutrements originaux et la physionomie toute particulière, tantôt attachante, tantôt barbare, des gens qui accompagnaient l'empereur. Voici d'abord un guerrier asiatique, vu de face, portant une très longue barbe composée de mèches en tire-bouchons, et coiffé d'un chapeau sphérique à larges bords qui cache presque entièrement le front; l'aspect de ce personnage a quelque chose d'un peu farouche et rébarbatif (n° 1994 du catalogue). — Sur la même feuille est représentée une belle tête d'homme, de profil à gauche, au type oriental, au regard méditatif; la draperie enroulée qui lui sert de coiffure laisse apparaître le bas de la chevelure. — Ailleurs (n° 1993 du catalogue) on rencontre, accusant la même origine, une tête énergique et intelligente, légèrement indiquée, de profil à gauche, avec un nez large du bout et des narines très ouvertes. Le bonnet a une double visière, dont l'une est relevée tandis que l'autre est rabattue, cachant les oreilles et une partie du front. — Et ce guerrier tartare que l'on aperçoit un peu plus haut, n'aurait-il pas été digne de figurer dans les hordes de Tamerlan? C'est un homme maigre et osseux, avec des pommettes saillantes, des creux profonds dans les joues, une fossette au menton, des yeux allongés, peu ouverts, mais pleins de vivacité; il est coiffé d'un chapeau élevé, en forme de pyramide tronquée; deux grandes touffes de cheveux descendent, aux côtés des joues, jusqu'à la poitrine. Ce personnage étrange, vu presque à mi-corps et de face, tient un arc d'une main et une flèche de l'autre. Il a vivement frappé Pisano, car nous le retrouverons parmi les cavaliers groupés autour de saint Georges dans la fresque de l'église Sainte-Anastasie, à Vérone. — Quel contraste présente avec lui le gracieux

jeune homme qui est vu en buste, les cheveux ras, tourné de trois quarts à droite, dont le vêtement entr'ouvert laisse voir le cou! (N° 1996.) — Dans tous ces dessins, à la pointe d'argent sur vélin, la finesse de l'exécution est incomparable et l'on ne saurait trop admirer avec quelle pénétration la nature a été observée.

Si la médaille de Jean Paléologue est la première sur laquelle on lise *Opus Pisani pictoris*, ce n'est peut-être pas cependant la première que Pisano ait exécutée. Ne faut-il pas placer auparavant les deux médailles du marquis de Ferrare, Nicolas III, qui ne portent ni signature ni date [1]? Il est vrai que les avis sur leur authenticité sont partagés. Tandis que M. Heiss est porté à y voir la main de Guaccialotti, MM. Friedlander et Umberto Rossi inclinent, comme nous, à se prononcer pour Pisano. C'est, dit-on, à Ferrare (nous l'avons déjà relaté), que le peintre de Vérone eut l'idée de s'essayer dans l'art des médailles. Or, quoi de plus naturel qu'il ait d'abord consacré ses efforts à reproduire l'effigie de son hôte? Comment, aussi, ses premières médailles n'auraient-elles pas été inférieures aux suivantes, à celles qu'il a jugées dignes d'être signées? Sur l'une des deux médailles en question (Dia. 55), le seigneur de Ferrare a la tête nue; ses cheveux sont rasés aux tempes et sur la nuque; une inscription en creux se compose des mots suivants : « *Nicolai. marchio. estensis. Fer.* » Au revers, les lettres NM accompagnent l'aigle des princes d'Este et les trois lis que Charles VII, roi de France, permit à ces princes, en 1431, de joindre à leur écusson [2]. Sur la seconde médaille (Dia. 59), qui a beaucoup plus de finesse et qui est un peu plus grande [3], Nicolas III, également tourné à droite, est coiffé d'un bonnet. Le revers, avec l'aigle et les lis, est entouré d'une couronne de laurier. Cette médaille n'est certes pas dépourvue de caractère. Pourquoi n'eût-elle pas inauguré la célèbre série des pièces authentiques?

En 1441, Pisano séjourna de nouveau à Ferrare. Sa présence coïncide avec celle d'un autre peintre de grand mérite, Jacopo

1. Avant l'apparition de ces deux médailles, Ferrare n'avait eu que des monnaies. — Nicolas III, né en 1384, devint seigneur de Ferrare en 1393 et mourut en 1441.

2. La même médaille de Nicolas III se présente quelquefois avec un revers où il y a seulement les lettres $\overset{n\ m}{e}$.

3. Voyez les reproductions des deux médailles dans le fascicule de M. Heiss sur Pisanello, p. 41.

Bellini. Il y eut même entre les deux artistes une sorte de lutte, dont le souvenir nous a été conservé par le sonnet d'un poète nommé Ulysse[1]. Pisano, au dire de ce poète, travaillait depuis six mois à un portrait de Lionel, lorsque la fortune, « jalouse de la gloire humaine », voulut que Bellini arrivât de Venise pour reproduire également l'effigie du prince. Ulysse, très lié avec Bellini qu'il a célébré dans un autre sonnet, rapporte que le père de Lionel se déclara en faveur du maître vénitien et mit au second rang l'œuvre de son rival. La lutte dont il s'agit eut donc lieu du vivant de Nicolas III, mais le sonnet fut rédigé quand Lionel était depuis peu devenu seigneur de Ferrare, car il y est appelé « le nouveau marquis ». La bienveillance toute particulière d'Ulysse à l'égard de Bellini s'explique aisément : il était sans doute originaire de Venise. C'est ce que paraissent démontrer les mots « salse onde » et « salsa riva » qui reviennent plusieurs fois sous la plume du narrateur. M. Venturi ajoute qu'on pourrait sans invraisemblance identifier l'écrivain avec Ulysse de' Aleotti, notaire à Padoue, qui en 1448 servit d'arbitre entre Squarcione et Mantegna.

Le 16 août 1441, Pisano partit pour Mantoue, ainsi que l'indique la mention, sur les registres officiels, du paiement fait au batelier qui le transporta dans cette ville avec ses bagages, tandis que Bellini restait à Ferrare.

C'est vraisemblablement avant ce départ que furent exécutées les trois médailles de Lionel où ce prince a le titre de marquis (*Leonellus marchio estensis*) sans avoir encore celui de seigneur de Ferrare, de Reggio et de Modène, son père ayant régné jusqu'au 26 décembre 1441. Suivant M. Heiss, l'absence du titre de seigneur de Ferrare, de Reggio et de Modène n'est cependant pas la preuve positive d'une date antérieure à 1441, car Lionel est simplement appelé marquis de Ferrare : 1° sur plusieurs monnaies qui ne peuvent avoir été frappées sous Nicolas III, puisqu'elles le furent en vertu d'ordonnances promulguées en 1447 ; 2° sur une médaille faite par Nicolò, qui a reproduit au revers de cette pièce le lynx introduit par Pisano au revers d'une médaille certainement postérieure à 1441, dont nous parlerons plus loin. Le raisonnement de M. Heiss ne nous paraît pas concluant. D'abord, il n'est pas démontré que

1. Ad. Venturi, *Jacopo Bellini, Pisanello und Mantegna in den Sonetten des Dichters Ulisse.* (*Kunstfreund* de Berlin, 1er octobre 1885, n° 19.) Le sonnet relatif à Pisano est inséré dans cet article.



APPARITION DE LA VIERGE ET DE L'ENFANT JÉSUS A SAINT ANTOINE ABBÉ

ET A SAINT GEORGES, PAR V. PISANO.

(Galerie Nationale de Londres.)

Nicolò ait copié le lynx de Pisano ou s'en soit même inspiré. Si le fait était vrai, Nicolò aurait adopté les formes élégantes données par Pisano à l'animal symbolique, au lieu de lui prêter des proportions mesquines et de le représenter dans une pose maladroite. Quand on prend modèle sur quelqu'un, on ne s'en écarte pas d'une façon aussi malencontreuse. Nicolò se sera donc borné à modeler l'emblème ordinaire de Lionel avec les seules ressources d'un talent moyen. Quant aux monnaies, si l'on n'y voit pas la mention impliquant qu'elles parurent après l'avènement de Lionel, c'est qu'elles n'offraient pas l'espace nécessaire pour y placer une longue inscription.

Des trois médailles que nous venons d'indiquer, deux ont la même face (Dia 69); Lionel tourné à droite s'y montre la tête nue, couvert d'une armure à écailles; mais les revers sont différents : l'un représente une tête d'enfant à trois visages (un de face et deux de profil) entre des pièces d'armure suspendues à des branches d'olivier, l'autre un vieillard et un jeune homme nus, assis, se faisant face, auprès d'un mât auquel est attachée une voile violemment gonflée par le vent. Sur la troisième médaille (Dia 69), le buste de Lionel est tourné à gauche. Au revers, deux hommes nus, debout, se faisant face aussi, portent sur leurs épaules des corbeilles remplies de rameaux d'olivier, tandis que, derrière eux, deux vases fermés reçoivent la rosée qui tombe en gouttelettes de quelques nuages.

Quelle est la signification de la tête d'enfant à trois visages? Jusqu'à présent, l'énigme est restée sans solution. Dans son travail sur Vittore Pisano, M. Heiss rapporte qu'un masque analogue se trouve sur une petite monnaie des Arsacides et sur les armes des Trivulzi. Un dessin de Pisano, exécuté en vue de la médaille d'Alphonse d'Aragon, roi de Naples (*Gazette* de novembre 1893, p. 357), nous montre la même tête servant à orner la partie de l'armure qui couvre l'épaule. On la retrouve également dans un autre dessin du maître (collection His de la Salle, au Musée du Louvre, n° 83, verso).

Quant au mât avec une voile gonflée, M. Heiss y voit le symbole d'une fermeté que rien ne peut abattre ou de la sécurité dont on jouissait auprès de Lionel. Selon M. Chabouillet (*Notice sur un ducat d'or inédit de Borso*), il a un sens religieux et exprime l'espérance chrétienne du salut par la croix, le mât se combinant avec l'antenne de façon à former une croix.

Il est plus facile d'expliquer l'idée que le médailleur a voulu traduire en représentant soit des corbeilles avec des branches d'olivier,

soit des vases recevant la rosée du ciel : il faisait allusion à la paix et à la prospérité que Lionel sut procurer à ses sujets.

Pisano ne resta pas très longtemps éloigné de Ferrare. Jean-François Gonzague, en effet, lui adressa dans cette ville quatre lettres écrites de Mantoue le 3 mars, le 11 septembre et le 10 novembre 1443, et le 11 mars 1444.

Né le 21 septembre 1407, Lionel avait épousé le 26 février 1435 Marguerite Gonzague, fille de Jean-François I Gonzague, seigneur de Mantoue, et l'avait perdue le 7 juillet 1439. Par l'intermédiaire de Philippe-Marie Visconti, il obtint en 1443 la main de Marie d'Aragon, fille naturelle du roi de Naples Alphonse V d'Aragon. Au printemps de 1444, Borso, frère de Lionel, se rendit avec une suite nombreuse à Venise, où la Seigneurie lui prêta plusieurs navires pour aller à Naples chercher la jeune princesse qui, en arrivant près de Ferrare le 1er mai, fut accueillie par Méliaduse, autre frère de Lionel, dont il a été déjà question, et qu'escortaient des gentilshommes et des dames venus en barque sur le Pô au son de la musique. Le mariage fut suivi pendant quatre jours de brillants tournois, de chasses aux taureaux et aux sangliers. Peu après, Vittore Pisano, par une nouvelle médaille exécutée en l'honneur de Lionel, médaille plus grande que les précédentes (Dia 101), perpétua au moyen d'allusions transparentes le souvenir de l'événement qui venait de se passer. Cette fois, Lionel porte non seulement le titre de marquis d'Este, mais celui de seigneur de Ferrare, de Reggio et de Modène (*D. ferrariæ. regii. et. mutine*), et les lettres « *ge. r. ar.* » nous avertissent qu'il était devenu gendre du roi d'Aragon (*gener regis Aragonum*). Il est tourné a gauche et porte un vêtement aux riches broderies. Comme tout à l'heure, il a la tête nue. Au revers, on voit un petit amour nu, debout sur un rocher, développant sous les yeux d'un lion, qui ouvre la gueule comme pour chanter, un parchemin sur lequel on distingue des notes de musique : le lion rappelle le nom du seigneur de Ferrare, tandis que le morceau de musique évoque la pensée d'un chant nuptial. Au fond, sur un pilier, est figuré un mât avec une voile enflée par le vent, et au-dessous de ce mât se trouve la date de MCCCCXLIIII. A droite, on lit : « *Opus. pisani. pictoris.* » ; à gauche, on remarque un aigle perché sur un branchage sans feuilles parmi les rochers. Cette médaille est une des plus soignées qu'ait faites Pisano. Le personnage y revit avec sa physionomie accentuée, son front fuyant, avec sa tête bizarrement conformée, ses cheveux crépus, et aussi avec son intelligence

ouverte à toutes les impressions du beau. Quant au lion, pour lequel l'artiste n'eut qu'à copier un de ceux que renfermait la ménagerie des princes d'Este, il est d'une noblesse achevée. A la façon dont il est traité, on sent que Pisano ne l'a pas exécuté avec indifférence : il est digne d'occuper une place d'honneur à côté du griffon, des aigles, de la biche, du sanglier, des chiens et des vigoureux chevaux de bataille qui figurent sur les médailles de Piccinino, d'Alphonse d'Aragon, de Jean Paléologue, de Philippe-Marie Visconti, de Sigismond-Pandolphe Malatesta, de Malatesta Novello, de Jean-François Gonzague et de Louis III Gonzague.

L'œuvre la plus marquante que Pisano ait entreprise pour Lionel d'Este fut, ce semble, un tableau destiné au palais de Bellosguardo, construit en 1435 près de Voghera, à sept kilomètres de Ferrare, et déjà enrichi de peintures par Jacopo Turola, Nicolo Panizato et Jacopo da Soncino, surnommé Sagramoro, artistes dont il ne reste plus rien à présent Le 15 août 1445, le maître véronais toucha un acompte de cinquante ducats d'or. C'est avec la date de 1455 qu'a d'abord été publié le document qui constate ce payement. Peut-être, selon la remarque de M. Venturi, a-t-on été induit en erreur par la date de 1455 inscrite, en caractères modernes, sur la reliure du livre de comptes. Toute méprise est cependant impossible, car la date de 1445 apparaît à toutes les pages. Aucune indication ne nous renseigne sur le sujet traité par Pisano.

Ce qui a dû attirer souvent et retenir Pisano à la cour de Lionel, c'est la société qu'il y rencontra. Parmi les personnages que le prince y avait rassemblés se trouvèrent Léon-Baptiste Alberti et Matteo de' Pasti. En 1444, Alberti était à Ferrare, où il fut invité à donner son avis sur les projets d'Antonio Cristoforo et de Nicolo Baroncelli relatifs à une statue équestre que l'on voulait élever en l'honneur de Nicolas III. Il a laissé un témoignage de son goût pour les chevaux dans un opuscule intitulé *De equo animante*, qu'il dédia à Lionel et qui a été publié à Bâle en 1556. « Considérer non seulement la beauté et la forme des chevaux, mais leur nature et leurs instincts[1] », était un de ses plaisirs favoris. N'était-ce pas aussi une étude qui a passionné plus encore Vittore Pisano? Les deux artistes devaient éprouver un égal plaisir à converser sur un pareil sujet. Quant à Matteo de' Pasti, sa présence à Ferrare est constatée en 1444 et en 1445. Il y travailla à la fois comme miniaturiste et comme

1. Ces paroles se trouvent dans la préface de l'opuscule d'Alberti.



FEUILLE D'ÉTUDES, PAR V. PISANO.

(Dessin à la plume de l'Albertina, à Vienne, où l'on voit un croquis du *Saint Georges* de la Galerie Nationale, à Londres.)

médailleur. On sait, en effet, qu'il collabora avec Georges d'Allemagne à l'ornementation d'un bréviaire commandé par Lionel, et ce fut sans doute alors qu'il fit la médaille de son illustre compatriote Guarino. En 1446, il se mit au service de Sigismond Malatesta, et le reste de sa vie s'écoula presque entièrement à Rimini. Il passe pour avoir été l'élève ou du moins l'imitateur de Pisano dans l'art médailleur.

A partir de 1445, le nom de Pisano ne revient pas sur les registres de la maison d'Este avant 1447. Le 8 janvier, vingt-cinq florins d'or furent remis à l'artiste. Cette somme fut-elle le complément du prix convenu pour la peinture exécutée à Bellosguardo ou se rapporte-t-elle à quelque autre travail? C'est une question impossible à trancher.

Quoique libéralement rétribué par son protecteur, Pisano, quand il quitta Ferrare pour la dernière fois, laissa, on ne sait pourquoi, quelques dettes. Il avait même été obligé de mettre en gage plusieurs objets. Après 1447, aucun document ne prouve qu'il soit revenu dans la capitale des princes d'Este.

Outre les quatre médailles de Lionel déjà indiquées, il existe trois autres médailles du même personnage par le même artiste, faites quand Nicolas III n'existait plus, car le prince y est désigné comme seigneur de Ferrare, de Reggio et de Modène; mais, si elles sont signées, elles ne portent pas de date. Deux d'entre elles ont une dimension égale à celle des pièces exécutées avant 1441, c'est-à-dire 69 millimètres de diamètre. Le buste de Lionel, tourné à gauche, est identique sur chacune; seulement les revers diffèrent. Sur un des revers, on voit un homme nu, à demi assis, à demi couché à terre, au pied d'un rocher, et regardant vers la droite; le rocher supporte un vase rempli de rameaux, aux deux anses duquel sont suspendues des ancres, dont l'une est brisée. Sur l'autre revers, un lynx, tourné à gauche, est assis les yeux bandés ; un coussin lui sert de support. Dans le recueil Vallardi, il y a deux études à la pointe d'argent sur vélin pour cet animal (nº 253, fol. 206). Le lynx est réputé pour la pénétration de son regard. En lui bandant les yeux, on a voulu probablement indiquer que le prince, dont il était un des emblèmes, joignait à une rare pénétration la délicatesse de ne pas laisser voir qu'il la possédait ou de ne pas tenir toujours compte de ce qu'il avait remarqué. — La dernière médaille de Lionel que nous ayons à mentionner est la plus petite de toutes (dia. 42). Sur la face, le marquis d'Este regarde à gauche. Au revers se trouve un vase

élancé contenant des branches d'olivier et dont les anses se combinent avec une ancre brisée et avec une ancre intacte.

A l'exemple des princes, les lettrés sollicitaient à l'envi Pisano de reproduire leurs traits. La renommée qu'ils promettaient en composant leurs vers, ils l'attendaient eux-mêmes des œuvres du médailleur. Porcellio, dans un de ses poèmes, parle de sa propre médaille comme d'une production de l'artiste véronais : « Quas inter vivet Porcellii effigies. » Basinio mentionne aussi la sienne et celle de Guarino[1]. Aucune de ces trois médailles ne nous est parvenue. En se remémorant une médaille à l'effigie de Guarino, peut-être Basinio a-t-il confondu Pisano avec Matteo de' Pasti qui exécuta d'après Guarino une médaille encore existante. Quant à Tito Strozzi, quelques auteurs ont cru que les deux plaquettes[2] (l'une rectangulaire et l'autre ovale) où l'on voit son image, étaient dues à Pisanello parce qu'on lit dans l'élégie composée en l'honneur de l'artiste véronais les deux vers suivants :

« Ast opere insigni nostros effingere vultus
« Quod cupis, haud parva est gratia habenda tibi. »

Cette attribution est absolument fausse. Tito Strozzi avait vingt-neuf ans lorsque mourut Pisano. Or, les plaquettes nous montrent un homme de cinquante à soixante ans. C'est, du reste, ce que le poète lui-même semble avoir donné à entendre en omettant, quand il remania son élégie, les deux vers dans lesquels il avait parlé d'une médaille à faire.

Pendant un de ses séjours à Ferrare, Pisanello peignit un *Saint-Jérôme* et en fit présent à Guarino, qui s'en montra aussi enthousiaste que reconnaissant. Dans un autre tableau, il représenta la *Crèche* avec l'enfant Jésus adoré par trois bergers en présence de la Vierge et de saint Joseph, non loin du bœuf et de l'âne, tandis qu'un ange planait dans les airs. Ce tableau, que la collection Canonici possédait au commencement du XVII[e] siècle, a disparu avec elle. Mais les deux

1. Il y ajoute les médailles, aujourd'hui disparues aussi, de Girolamo (probablement, selon M. G. Uzielli, Girolamo Tifernate ou de Castello, qui fut professeur à Ferrare en 1454), Carlo Gonzaga, Aurispa et Paolo Toscanelli de Florence.

2. Elles sont reproduites dans le travail de M. Heiss sur Pisanello, p. 42. Nous-même, nous avons reproduit la plaquette rectangulaire et la médaille dans les *Notes d'art et d'archéologie* de juin 1890 (*Médaille représentant Tito Vespasiano Strozzi*).

peintures de Pisano dont se glorifiait la collection Costabili existent encore. L'une d'elles appartient à la National-Gallery, l'autre au Musée de Bergame.

Celle de la Galerie Nationale[1], qu'on peut regarder comme peinte pour Lionel, représente, devant un bois, saint Antoine abbé, à gauche, ainsi que saint Georges, un des patrons de Ferrare, à droite, tous deux debout, se faisant face et se regardant, et dans le ciel, au centre d'un disque lumineux environné de légers nuages, l'apparition de la Vierge avec l'enfant Jésus entre ses bras. Saint Antoine, dont le compagnon traditionnel a été remplacé par un sanglier étendu auprès de lui et ne montrant que sa tête, tient de la main gauche une clochette et de la main droite un bâton ; il a une très longue barbe, porte le costume ordinaire des ermites, et son capuchon lui couvre la tête jusqu'au bas du front. Son corps est un peu voûté. Malgré son grand âge, ses regards ont une énergique vivacité. Il semble avoir toute la rudesse d'un homme qui passe sa vie loin des hommes dans les âpres solitudes du désert. C'est là une figure pleine de caractère et d'originalité, attachante par son austérité même, exécutée d'après quelque moine contemporain du peintre. Le saint Georges, coiffé du chapeau de paille florentin à larges bords, n'est pas non plus une figure idéale ; c'est le portrait de Lionel; on reconnaît le protecteur et l'ami de Pisanello, moins encore à son profil qu'à ses cheveux courts, crépus et frisés, et à la forme proéminente et si particulière de la partie postérieure de son crâne. Il suffit de comparer avec le personnage du tableau une des médailles de Lionel, en cachant le sommet de la tête, pour être frappé de la ressemblance. Distingué dans sa pose, élégant et fier dans son costume de chevalier, le Lionel du tableau a les jambes, les épaules et les bras couverts d'une armure en argent, dorée par places, sous laquelle apparaît un somptueux vêtement de cour, à larges plis parallèles, avec deux bandes en forme de croix. Au pied du saint, ou plutôt du jeune prince, gît le dragon aux ailes aiguës qui vient d'être exterminé. A droite, derrière le héros, se trouvent deux chevaux richement caparaçonnés, traités avec science, peints avec amour, mais on n'en aperçoit que les têtes, le reste du corps demeurant en dehors du tableau. Le maître n'eût-il pas écrit au bord du panneau, entre les deux saints, « *Pisanus pictor* », en caractères assez étranges, ces têtes de chevaux lui auraient tenu lieu de signature. Quand on se met à considérer la Vierge et l'Enfant Jésus, l'impression que l'on

1. Ce panneau a 57 centimètres de haut sur 35 de large.

éprouve est toute différente de celle qu'on a ressentie à la vue des deux saints. L'auteur ne montre pas la même indépendance. On sent qu'il combine des traditions et des souvenirs de plus d'une sorte et qu'il s'abandonne moins à ses propres inspirations. Dans les attitudes des figures, dans l'expression des visages, se manifestent une grâce un peu conventionnelle et une douceur un peu banale. La Vierge, dont le manteau est ramené sur la tête comme un voile, est vue à mi-corps; ses regards témoignent de sa tendresse pour son fils, enveloppé d'une draperie jusqu'à la poitrine. L'enfant Jésus entoure de ses bras le cou de sa mère et lève ses yeux vers elle avec un élan naïf qui n'est pas sans charme. Mais l'intérêt principal du tableau n'est pas dans les personnages du ciel; il est surtout excité par les personnages de la terre. Le peintre naturaliste l'emporte de beaucoup sur le peintre religieux. Malheureusement, cet ouvrage de Pisanello a été presque renouvelé par M. Molteni de Milan. Sans doute, le restaurateur mit beaucoup de soin et de talent à s'acquitter de sa tâche [1]; mais toujours est-il que nous n'avons plus sous les yeux le tableau du maître dans son intégrité.

Le recueil Vallardi (n° 152 verso, fol. 130) contient un dessin à la plume sur papier légèrement teinté de rouge qui semble avoir servi de préparation pour la Vierge et l'Enfant Jésus dans le tableau de la National-Gallery. Le mouvement de l'enfant embrassant sa mère est identique; le corps est enveloppé de la même façon dans une draperie qui monte presque jusqu'aux épaules; le pli du manteau de la Vierge, à droite, ne diffère pas non plus; enfin le groupe est agencé de manière à figurer aussi dans un rond. Mais la Vierge a les mains posées autrement et sa tête n'est pas couverte d'un voile. Ce qui est surtout dissemblable, ce sont les cassures des étoffes et l'expression de la Vierge. On se croirait devant une œuvre flamande. Pisano, si le dessin lui appartient, a-t-il copié un artiste d'outre-monts, quitte à modifier ensuite son modèle suivant le goût italien, en donnant, par exemple, plus de grâce au visage de la Vierge et une forme plus harmonieuse aux draperies? C'est une question que nous nous bornons à poser.

Le second tableau de l'ancienne collection Costabili, tableau très séduisant, légué par M. Morelli avec toute sa collection au Musée de

1. G. Frizzoni, *L'arte italiana nella galleria nazionale di Londra*, dans *L'arte italiana del rinascimento* (1891), p. 302-303. — F. Reiset, *Une visite à la National-Gallery* en 1876, 1re partie, p. 38.

Bergame, est exclusivement consacré au successeur de Nicolas III d'Este[1]. On y retrouve Lionel tel qu'on le voit sur la médaille exécutée en 1444 par Pisanello[2]. Il se présente de profil à droite. La noblesse de l'attitude et l'intelligence de la physionomie compensent ce qu'ont d'étrange la forme fuyante du front et la configuration du crâne. Vu à mi-corps, le marquis de Ferrare porte un vêtement composé en partie d'une étoffe rouge, en partie de brocart d'or, avec des bordures noires, ornées de perles. Sur le fond du tableau se détachent des roses d'églantier. En présence de cette peinture, polie comme un émail, mais un peu sèche, on est sous le charme d'une exécution très délicate, qui unit à la précision et à la fermeté des contours la finesse du modelé et le doux éclat du coloris. On sent que l'auteur connaissait à fond son modèle, qu'il en avait aimé le caractère, qu'il s'est complu à traduire par le pinceau les rares qualités de cet esprit aimable, généreux, passionné pour les arts, de ce souverain qui s'adonna à l'étude des lettres anciennes, de l'Écriture Sainte, de la philosophie, et qui cultiva lui-même la poésie en langue vulgaire comme en langue latine.

Tout récemment, le Louvre a eu la bonne fortune d'acquérir un portrait de jeune femme qui présente des analogies si frappantes de style et d'exécution avec le portrait de Lionel dont nous venons de parler, qu'on ne peut s'empêcher d'y reconnaître la main de Vittore Pisano. Ces analogies avaient été constatées dès 1889 par M. Venturi dans l'*Archivio storico dell' arte* (p. 165), où fut donnée une reproduction du tableau (jusqu'alors regardé comme une œuvre de Piero della Francesca) d'après une photographie de Braun exécutée quand M. Félix Bamberger, consul de Prusse, en était propriétaire. Le Louvre a lieu d'être fier de son acquisition. Placé dans le salon carré, le tableau de Pisano (haut de $0^m,41$, large de $0^m,29$) fait très bonne figure auprès des chefs-d'œuvre qui l'entourent, quoiqu'il ne soit pas exempt de défauts[3]. Il charme dès le premier abord par son coloris limpide, onctueux et brillant, par l'expression candide de la figure. Vue de profil à gauche, la jeune femme est vêtue d'une robe blanche à manches rouges, dont les plis sont épais et réguliers. Une ceinture violacée serre la taille un peu

1. Il a $0^m,30$ de hauteur sur $0^m,20$ de largeur. Dans la partie supérieure, 4 centimètres ont été renouvelés, probablement après avoir été retranchés.

2. Selon M. Bode, ce tableau aurait été peint après 1440.

3. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. X, p. 366, la gravure en couleurs de M. A. Bertrand.

trop haut et une grosse torsade, tour à tour brune, rouge et blanche, circule le long des manches et près du cou. Les contours du visage, fermes et précis, rappellent la manière du médailleur. L'œil, d'un gris tirant au bleu, est fendu en amande et petit; il paraît timide comme celui d'une gazelle. Le nez, la bouche et le menton ont une exquise délicatesse et une grande distinction : ce sont eux qui donnent à toute la personne sa puissance de séduction. Malheureusement le front a des dimensions excessives, la ligne du cou entre les cheveux et la robe est démesurée, la poitrine est trop étroite et il serait difficile d'expliquer la position des bras sous les vêtements. Les cheveux blonds sont relevés; on ne les aperçoit qu'auprès du front et sur la nuque, le reste étant emprisonné, sous forme de chignon pointu, dans une coiffe d'un jaune tirant au roux, très légère et très souple, que retiennent des rubans blancs, et d'où sort, par une ouverture de l'étoffe, une mèche au sommet de la tête [1]. Quant à l'oreille, si elle est bien dessinée, elle occupe une place inusitée : peut-être était-ce une particularité du modèle. Comme dans le portrait de Lionel, Pisano a parsemé de fleurs le fond de son tableau. C'est sur les branches de différentes plantes, parmi lesquelles abondent les petits œillets simples d'un rose tendre [2] et les ancolies violettes, que la figure se détache. Quatre papillons, deux de chaque côté, se sont posés sur les fleurs et y étalent complaisamment leurs ailes diaprées. Les papillons de gauche sont des Vulcains; celui du bas a les ailes pliées, tandis que celui du haut déploie les siennes. Rien de plus velouté, de plus souple que les ailes, aux couleurs si harmonieuses, du papillon qu'on voit à droite dans le bas; c'est la nature même. Un ciel pur brille au-dessus de la verdure et se montre aussi par deux trouées au milieu des feuilles [3]. La nature a donc été conviée ici comme pour fêter la jeune femme représentée et pour augmenter la fraîche et pure impression que produisent toujours une absence complète de prétention et une élégance native. La coloration du

1. Dans le Musée des antiques au Louvre, sur une stèle sépulcrale où Philis, fille de Cléomède, est représentée assise (nº 2033), on voit de même s'échapper d'une coiffe une mèche de cheveux qu'on prendrait au premier abord pour un gland de soie.

2. Chacun d'eux a son port spécial, et les pis ils sont attachés avec une incroyable perfection.

3. Le ciel, dans le haut du tableau, a dû être repeint; la couleur en est lourde et opaque; elle contraste avec le bleu plus transparent qui apparaît à travers les branches.

visage, sous une lumière diffuse, est pâle; mais un peu de rose se montre discrètement sur les joues à travers l'épiderme. Afin de rendre les inflexions les plus délicates de la forme, l'auteur a réalisé les modelés les plus subtils, notamment au coin de la bouche, autour de la mâchoire, à la tempe et à la nuque. C'est bien là le coloris qui convenait à une femme aussi jeune, aussi modeste de physionomie, aussi simplement gracieuse. Les vives couleurs ont été réservées pour le costume et pour les papillons, traités avec la scrupuleuse exactitude d'un miniaturiste, et si vrais qu'ils satisferaient le naturaliste le plus exigeant.

Dans l'exécution de ce portrait, Pisano a mis des qualités tout à fait personnelles. Sa peinture est merveilleusement onctueuse, souple et délicate. Elle a l'éclat de l'émail, dont elle possède les propriétés fermes et brillantes. Quoique exécutée avec un soin précieux, on la croirait en quelque sorte venue d'un seul jet et coulée comme une médaille.

Est-il possible de savoir le nom de la jeune femme peinte par Pisano? La petite branche avec des baies noires (peut-être une branche de genévrier ou d'if) qui est attachée vers le haut du corsage, non loin de l'épaule gauche, serait probablement une indication, mais sa signification nous échappe. Il y a, au contraire, sur le pan d'étoffe blanche tombant derrière la manche, un ornement qui est de nature à mettre sur la trace de la vérité, et dont M. Venturi, après en avoir signalé la présence, a donné un commencement d'explication. C'est un vase contenant des œillets doubles en boutons, et pourvu d'anses auxquelles sont suspendues des ancres, emblème analogue à celui qu'on voit sur le revers de la plus petite médaille de Lionel par Pisanello. M. Venturi a conclu que ce portrait était celui d'une princesse de la famille d'Este, sans en désigner une positivement. Mais si l'on regarde en même temps le portrait qui nous occupe et la médaille de Cécile Gonzague, fille du marquis de Mantoue Jean-François I, ne trouve-t-on pas une certaine ressemblance entre les deux figures? Sans doute, la forme du menton, du front et de l'oreille n'est pas la même, ce qui exclut l'identité des personnes. Ne pourrait-on pas toutefois supposer que la jeune femme du tableau est Marguerite Gonzague, sœur de Cécile, mariée à Lionel d'Este le 2 février 1435[1], morte le 2 juillet 1439? Cette hypo-

1. A l'occasion de ce mariage, Guarino de Vérone traduisit les vies de Lysandre et de Sylla par Plutarque.

thèse nous semble plausible. Ainsi s'expliqueraient et l'introduction de l'emblème de Lionel sur le vêtement et la ressemblance légère-



PORTRAIT DE LIONEL D'ESTE, DUC DE FERRARE, PAR V. PISANO.

(Musée de Bergame.)

ment approximative de la peinture avec la médaille. Marguerite Gonzague avait l'esprit très cultivé. Ses aptitudes littéraires avaient

été développées par le célèbre humaniste Victorin de Feltre, que son père lui avait donné pour maître. Elle était donc en état de s'associer aux aspirations d'un prince tel que Lionel. Si c'est bien Marguerite Gonzague que nous avons sous les yeux, son portrait fut peut-être fait peu de temps après son mariage, ce qui eût été tout naturel. En 1435, nous l'avons constaté, Pisano se trouvait à Ferrare. La date de 1438 n'aurait rien non plus d'invraisemblable.

La vue des peintures de Pisano suscita des imitateurs parmi les artistes qui travaillaient à Ferrare. Le maître véronais eut même des élèves. M. Venturi a fait remarquer qu'une prédelle conservée dans la galerie d'Este, à Modène, tableau du reste assez médiocre, est due à un peintre que la manière de Pisano avait vivement frappé; plusieurs des personnages représentés reportent, en effet, la pensée vers le tableau qui figure dans la National-Gallery, et les chevaux en raccourci rappellent ceux que l'illustre médailleur a si souvent modelés au revers de ses médailles. Le seul de ses élèves dont le nom nous soit parvenu est Bono de Ferrare. Un *Saint Jérôme dans le désert* (n° 771), dans la Galerie nationale, à Londres, est signé : « *Bonus ferrariensis Pisani discipulus.* »

Comme médailleur, Pisano ne resta pas non plus sans influence à Ferrare. C'est en s'inspirant de ses ouvrages que Niccolò (soit Niccolò Baroncelli, soit Nicolaus Teutonicus) se mit à faire des médailles, mais en demeurant bien au-dessous de lui. Pisano fut également l'initiateur d'Amadio da Milano, qui vint s'établir à Ferrare en 1437 et qui y mourut en 1483. Amadio se distingua surtout comme orfèvre. Ses médailles, inférieures à celles de Pisanello, ont un plus haut relief que celles du maître véronais et trahissent l'effort; mais elles ne manquent ni de caractère ni d'élégance, et l'exécution en est soignée. Amadio grava aussi des coins de monnaies pour la maison d'Este.

GUSTAVE GRUYER.

(*La suite prochainement.*)



COURRIER

DE

L'ART ANTIQUE[1]



Nous aurions voulu publier, dans ce dixième *Courrier*, quelques spécimens des belles sculptures que les fouilles de notre École française à Delphes ont rendues au jour depuis le mois d'avril 1893. Malheureusement, s'il en existe des photographies, elles n'ont pas encore paru dans les recueils archéologiques, et il faut attendre, avant de les reproduire ici, que les auteurs des fouilles les aient fait connaître, usant du droit qui est, après la joie de la découverte, la plus grande satisfaction des explorateurs. Ces sculptures appartiennent toutes à l'époque archaïque, c'est dire qu'il faut une certaine initiation pour les apprécier. Une dizaine de marbres au plus, dans la vaste collection du Louvre, peuvent, à l'avance, donner une idée de leur style. Regardez, par exemple, cette stèle de Philis rapportée de Thasos par Emm. Miller, qui est placée dans la même

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 413; t. XXXIV, p. 239; t. XXXV, p. 331; t. XXXVII, p. 60; 3e période, t. Ier, p. 57; t. III, p. 331; t. IV, p. 427; t. VI, p. 427; t. IX, p. 248.

salle que les sculptures du Parthénon et d'Olympie ; elle vous préparera à comprendre les fragments de métopes, provenant du Trésor des Athéniens à Delphes, qui ont été découverts par l'École française. Le Trésor des Athéniens était un temple d'ordre dorique, construit, vers 485 avant Jésus-Christ, avec le butin de la victoire de Marathon ; c'est donc un édifice assez rigoureusement daté, appartenant à une période d'autant plus intéressante pour l'historien qu'on y sent la transition entre l'archaïsme fleuri des Pisistratides et l'archaïsme austère du temps de Cimon, d'où sont sortis les chefs-d'œuvre de Phidias. Les sujets des sculptures se rapportent à Thésée et à Hercule, les héros athéniens par excellence. Il y a là des morceaux exquis, notamment une Athéna, malheureusement sans tête, et un torse d'Hercule admirable de finesse et de vigueur. Comme l'a dit M. Homolle, « la sécheresse archaïque y est tempérée par une souplesse de modelé, rare dans les œuvres du temps, par quelque chose de gras et d'enveloppé qui surprend et qui charme [1] ». Espérons que nos lecteurs pourront bientôt en juger eux-mêmes ! L'École française est tout intéressée à satisfaire, par de promptes publications, l'impatiente curiosité du public qui ne ménage pas sa sympathie à ses travaux.

Ce n'est pas seulement sous terre ou dans les musées, ou encore dans ce qu'on appelle la « poussière des archives », qu'une investigation patiente découvre des documents nouveaux sur les monuments de l'art antique. Les textes grecs et latins qui les décrivent ont été depuis longtemps réunis, commentés, en partie même traduits, et, cependant, la comparaison de ces textes, l'étude minutieuse de leur contenu, n'ont pas encore, semble-t-il, dit leur dernier mot. Quelque étrange que cela puisse paraître, il a fallu attendre jusqu'en 1893 pour qu'un savant autrichien, M. Gurlitt, restituât, à l'aide de passages d'auteurs déjà publiés, mais non utilisés encore, l'histoire d'une des plus célèbres statues de l'antiquité, la grande Minerve en bronze de Phidias. La chose vaut la peine qu'on s'y arrête ; il s'agit, en effet, d'une des plus ingénieuses découvertes de notre temps.

Si l'on ouvre le premier volume de l'*Histoire de la sculpture grecque* de M. Collignon, publié en 1892, on y trouve à peu près ceci [2] : Sous le gouvernement de Cimon, Phidias fut chargé d'exécuter une statue colossale en bronze d'Athéna, qui fut placée sur l'Acropole, où elle reçut plus tard le surnom de *Promachos*, c'est-à-dire « celle qui combat au premier rang », ou plutôt « la sentinelle ». Quelques monnaies romaines nous donnent une idée de cette statue. « Le sculpteur ne s'était pas asservi à reproduire le type archaïque connu par les petits bronzes antérieurs aux guerres médiques ; la *Promachos* n'avait pas l'attitude du combat. Debout, immobile, vêtue d'une double tunique formant des plis droits et réguliers, elle tenait à la main

1. *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions*, 1893, p. 192.
2. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. Ier, p. 523.

droite la lance qui reposait sur le sol, la pointe au niveau de la tête; les courroies du bouclier étaient passées au bras gauche. La direction de la tête montre qu'elle abaissait son regard vers le flanc nord de l'Acropole, comme pour contempler la ville. L'ensemble de la statue offrait un aspect



BUSTE DE MINERVE DÉCOUVERT A HERCULANUM.

calme et sévère. S'il faut en croire l'historien Zozime, lorsque les Goths d'Alaric assiégèrent l'Acropole, ils furent saisis de terreur à la vue de la déesse armée, qui semblait se dresser devant eux pour les repousser. »

L'invasion des Goths en Attique est de l'année 396. A cette date se plaçait, croyait-on jusqu'à présent, la dernière mention de la *Promachos* de Phidias. Voyons comment M. Gurlitt s'y est pris pour établir qu'elle a

subsisté à Constantinople pendant huit siècles encore et dans quelles circonstances elle y a péri [1].

Aréthas de Patrae, évêque de Césarée en 907, qui fut un des hommes les plus érudits de son temps, avait signalé en quelques mots une grande statue d'Athéna, conservée à Constantinople sur le forum de Constantin, dans le portique du palais sénatorial. Vis-à-vis de cette statue et lui faisant pendant, se trouvait une image de Thétis. Ce témoignage nous a été transmis par une scholie sur Aristide le Rhéteur, inscrite en marge d'un manuscrit du Vatican. Dès 1848, Otto Jahn avait appelé l'attention sur ce texte ; mais comme il est précédé, dans le manuscrit, par l'intitulé : « l'Athéna chryséléphantine », on était d'accord pour l'appliquer à la grande statue en or et en ivoire, la *Parthénos*, que Phidias avait sculptée pour le Parthénon. Or, — il faut un peu d'attention pour suivre ceci, — l'intitulé d'une scholie est toujours emprunté au texte que le scholiaste commente ; c'est comme un rappel des mots qui ont besoin d'une explication. En se reportant au texte d'Aristide le Rhéteur, on s'aperçoit qu'il signale, dans le passage en question, trois statues d'Athéna, l'une chryséléphantine, l'autre de bronze, la troisième dénommée *Lemnienne*, œuvres également attribuées par les anciens à Phidias. Si donc le scholiaste a pris pour intitulé l' « Athéna chryséléphantine », on peut bien admettre qu'il se soit trompé et que le témoignage d'Aréthas allégué par lui se rapporte à la Minerve de bronze citée dans la même phrase [2]. M. Gurlitt a fait observer que cette erreur était plus que vraisemblable, et cela par la raison que la statue mentionnée par Aréthas était exposée dans un portique, en plein air : on comprend bien une pareille exposition pour une figure de bronze, mais elle serait absurde et condamnerait à une destruction rapide une statue d'or et d'ivoire. Donc, c'est la grande Athéna de bronze, qui, au xe siècle, était placée à Byzance sur le forum de Constantin, et cette première constatation a été, pour M. Gurlitt, le point de départ de nouvelles découvertes.

Le moine Cédrénus, vers l'an 1100 après Jésus-Christ, raconte l'incendie du palais du Sénat sous Léon Ier en l'an 462. « Il y a, dit-il, devant la place du Forum, deux statues : à l'occident celle d'Athéna Lindia, ayant un casque et le gorgoneion et des serpents enlacés autour du cou, à l'orient celle d'Amphitrite, apportée aussi de Rhodes. » Or, dans le texte d'Aréthas, c'est une statue de Thétis qui fait face à l'Athéna; Thétis et Amphitrite sont les noms divers d'une même divinité ; donc, la statue dite *Athéna Lindia* par Cédrénus est identique à la *Promachos* de Phidias [3].

1. Gurlitt, *Analecta Graeciensia*, Graz, 1893, p. 101-121.

2. Ce qui achève de justifier cette hypothèse, c'est que, dans le plus ancien manuscrit d'Aristide, conservé à Florence, l'intitulé de la scholie fait complètement défaut.

3. On ne doit pas songer à l'*Athéna Lemnia* de Phidias, qui, d'après les témoignages des anciens (aujourd'hui confirmés par la découverte de répliques de cette statue), n'était pas représentée comme une guerrière.

Mais pourquoi *Lindia*, c'est-à-dire de Lindos, ville de Rhodes ? C'est qu'il y avait à Byzance deux palais du Sénat, l'un sur la place de l'Augusteion, l'autre sur le forum de Constantin. Un historien du ve siècle, Zozime, parle d'un incendie du palais de l'Augusteion en 404 et dit que, devant l'entrée de ce monument, on voyait deux statues en bronze, l'une de Jupiter et l'autre



MÉTOPE SCULPTÉE D'UN MONUMENT FUNÉRAIRE ATHÉNIEN.

de Minerve, qui échappèrent à la destruction, *et que le colosse d'Athéna provenait de Lindos*. Il y avait donc, à Byzance, devant *l'un* des palais sénatoriaux, une Athéna *Lindia:* Cédrénus, en transférant cette épithète à l'Athéna *Promachos*, a commis une erreur bien facile à expliquer.

L'historien Nicétas, qui vivait au XIIIe siècle, nous a fait le récit des dévastations sauvages dont Byzance fut le théâtre en 1203 et en 1204, au moment de la quatrième croisade. Une populace fanatique, exaspérée par l'approche du péril, préludait par ses actes de vandalisme aux violences que

devaient commettre les croisés eux-mêmes. Laissons parler Nicétas, qui va nous décrire avec détail le chef-d'œuvre disparu de Phidias; nous empruntons la jolie traduction publiée au XVIIe siècle par Cousin, président en la Cour des Monnaies, et nous contentons d'y corriger, çà et là, quelques contresens un peu trop gênants [1].

« Des ivrognes brisèrent une statue de Minerve qui était sur une colonne, *dans la place de Constantin*, parce qu'ils s'imaginèrent follement qu'elle avait été élevée en faveur des nations d'Occident. Elle avait trente pieds en haut. Elle était de bronze et couverte d'une robe de même métal, laquelle pendait jusque sur les pieds, et était pliée en divers endroits pour ne pas laisser voir les parties que l'honnêteté oblige de cacher. Elle portait une ceinture serrée au-dessus des hanches et sur la poitrine, à partir des épaules, une cuirasse à écailles, au milieu de laquelle était une tête de Méduse. Elle avait le cou et la gorge découverts, et elle représentait si parfaitement cette déesse qu'il semblait qu'elle allait parler. Les veines paraissaient de telle sorte, que l'on eût cru que le corps qui n'avait point de vie avait toutefois de la vigueur. Elle avait sur la tête une queue de cheval, qui imposait quelque sorte de terreur. Les cheveux qui descendaient par devant étaient retroussés par derrière, d'une manière fort galante, qui charmait les yeux. Le casque n'était pas tout à fait fermé. *La main gauche retroussait la robe*, la main droite était étendue en avant dans la direction du Midi [2]. La tête et le regard étaient tournés du même côté, de telle sorte que ceux qui ne savaient pas la science des angles croyaient qu'elle regardait l'Occident et qu'elle invitait les nations de ce pays-là, en quoi il est certain qu'ils se trompaient, et ce fut par cette fausse opinion qu'ils la brisèrent, et que, s'armant contre eux-mêmes et se précipitant de plus en plus dans un abîme de malheurs, ils ne purent souffrir au milieu de leur ville l'image d'une déesse qui préside aux actions de prudence et de courage. »

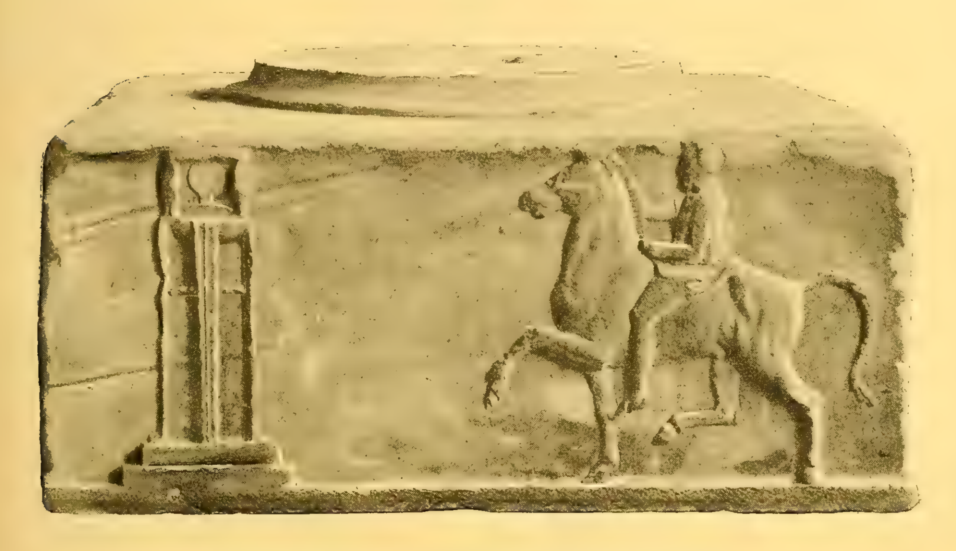
On remarquera que Nicétas ne parle ni de la lance, ni du bouclier de la déesse; mais la lance, que tenait la main droite avancée, pouvait avoir déjà disparu au XIIIe siècle, et le bouclier, orné de ciselures célèbres dans l'antiquité, avait sans doute partagé le sort de la lance. La statue de Phidias tenait-elle le bouclier de la main gauche? Rien ne le prouve; il pouvait fort bien être posé à terre, aux pieds de la déesse. Le texte de Nicétas dit expressément que la main gauche relevait un pan du vêtement. C'est là une attitude que nous connaissons bien, non seulement par les statues archaïsantes d'époque romaine, au type de la *Spes*, mais par les figures du VIe et du commencement du Ve siècle que les fouilles de Délos, d'Éleusis et de l'Acropole d'Athènes nous

1. Cousin, *Histoire de Constantinople*, Paris, 1685, t. V, p. 396.

2. Le texte est ici très altéré; M. Gurlitt a eu tort de l'imprimer tel que le donnent les éditeurs, car il est évidemment inintelligible. Je traduis, en le restituant comme je peux, le passage que Cousin n'a pas compris.

ont rendues. M. Gurlitt arrive donc à cette conclusion vraiment surprenante que la *Promachos* de Phidias était une statue archaïque, d'un type analogue à celle d'Anténor que nous avons déjà présentée à nos lecteurs [1]. Le Phidias connu par Nicétas serait, si l'on peut dire, un Phidias *péruginesque*, un artiste plus voisin des vieux sculpteurs antérieurs à Salamine que de ceux qui décorèrent le Parthénon.

Faut-il croire cela? Un juge dont l'autorité est très grande, M. Furtwaengler, s'y est formellement refusé [2]. Suivant lui, Nicétas a mal vu, il a cru que la main gauche relevait le vêtement parce qu'un pan d'étoffe était passé sur le poignet; d'ailleurs, Aréthas et Nicétas ne sont que des *byzantins* et l'on peut



BASE SCULPTÉE PAR BRYAXIS, DÉCOUVERTE A ATHÈNES.

se dispenser de leurs témoignages. Le savant archéologue nous permettra de ne point partager ici son opinion. Entre un *byzantin* qui a vu ce dont il parle et M. Furtwaengler, c'est le premier qui m'impose davantage. M. Furtwaengler ne veut pas que Phidias ait sculpté déjà vers 470. Toute la question est là, car, passé cette date, et jusqu'à l'époque impériale des *archaïsants*, une statue dans l'attitude décrite par Nicétas n'est plus admissible. Et la question est de celles que les informations dont on dispose ne permettent pas de résoudre avec certitude ; il faut terminer sur un point d'interrogation.

De Phidias à Praxitèle, c'est-à-dire de 450 environ à 360, la sculpture

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er novembre 1891, p. 428.

2. Furtwaengler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig, 1893, p. 739. Nous reviendrons une autre fois sur ce magnifique ouvrage, un des plus importants qui aient encore paru sur l'histoire de l'art grec.

antique a subi une transformation profonde. C'est trop peu dire qu'elle a gagné en élégance, en souplesse, qu'elle a élargi le cercle de ses créations : l'esprit même de l'art s'est modifié. Aux grandes attitudes exprimant des situations bien définies, des pensées simples, ont succédé des motifs et des sentiments plus complexes, qui reflètent une vie intérieure plus intense, une psychologie plus raffinée. Parmi les artistes de la génération intermédiaire qui ont frayé la voie au génie de Praxitèle, son père, Céphisodote, paraît occuper un des premiers rangs. M. Brunn a démontré, en 1858, que le Musée de Munich possède une réplique de son chef-d'œuvre, le groupe d'*Eiréné* (la Paix) portant le jeune *Ploutos* (la Richesse), et cette ingénieuse conjecture s'est vérifiée en 1877, lorsque l'*Hermès portant Dionysos*, sorti des décombres d'Olympie, a montré à quel point le jeune Praxitèle s'était inspiré des exemples de son père. Or, le groupe d'Eiréné marque, en l'état actuel de nos connaissances, une date dans l'art grec : avec son attitude de Madone pensive, Eiréné inaugure, comme l'a dit finement M. Brunn, « l'ère des têtes penchées ».

Au nombre des œuvres que les anciens attribuaient à Céphisodote, il en est une que Pline qualifie d'*admirable* et que Pausanias signale avec insistance aux visiteurs du Pirée [1]. C'était une Minerve de bronze, placée dans un temple de Jupiter-Sauveur, qui tenait une lance à la main. On a proposé récemment de voir dans cette statue le prototype de la *Pallas* de Velletri qui est au Louvre, mais certaines considérations tendent à faire penser que l'original de cette statue était l'œuvre d'un autre artiste, Eubulide ou Crésilas. M. Wolters a été frappé de l'analogie qui existerait entre la tête de l'Eiréné de Munich et un buste d'Athéna provenant de la grande villa d'Herculanum, où l'on a trouvé, comme on sait, plusieurs sculptures qui sont des copies d'originaux grecs renommés [2]. Le Musée de Naples et celui du Capitole possèdent deux bustes de Minerve qui reproduisent le même type, preuve qu'il devait jouir de quelque faveur dans l'antiquité. Nous donnons ici le buste qui a servi de point de départ à l'argumentation de M. Wolters, sans nous dissimuler que la sécheresse du travail peut mal disposer nos lecteurs à son égard. Mais il ne faut pas oublier que cette sécheresse, caractère de l'art gréco-romain, n'est imputable qu'au copiste; si l'on se dégage de l'impression désagréable qu'elle cause, on se trouve en présence d'un type idéal qui remonte certainement, par ses origines, à l'école de Phidias. On y sent même l'influence de Phidias bien plus vivement que l'approche de Praxitèle, et je ne pense pas que la ressemblance de cette tête avec celle d'Eiréné soit aussi grande que l'a cru M. Wolters. En tous les cas, si Céphisodote a été un novateur, c'est à une période de sa vie où il n'avait pas innové encore qu'il faudrait attribuer la conception de cette Athéna.

1. Pline, XXXIV, 74; Pausanias, I, I, 3.
2. Wolters, *Jahrbuch des deutschen Instituts*, 1893, p. 173 et pl. III.

M. Wolters nous a également fait connaître une belle composition qui, découverte récemment à Athènes, accuse nettement l'influence de Praxitèle, en même temps qu'elle fait pressentir le groupe des *Pleureuses* du sarcophage de Sidon [1]. C'est un bas-relief qui décorait une métope d'un petit temple, peut-être, comme on l'a supposé, d'un héroon ou d'un tombeau monumental. Malgré le triste état de mutilation où elles nous sont parve-



TÊTE COLOSSALE DE DÉMÉTER, PAR DAMOPHON,

DÉCOUVERTE A LYCOSURA (ARCADIE).

nues, ces trois figures de femmes en deuil, réunies dans des attitudes expressives et naturelles, offrent un tableau des plus touchants. Les bas-reliefs funéraires de la même époque, c'est-à-dire de la seconde moitié du IVe siècle, indiquent généralement avec moins de précision l'idée du deuil : c'est aux peintures des vases, des lécythes blancs en particulier, qu'il faut avoir recours pour la trouver rendue avec tant d'émotion et de vérité. L'exécution

1. *Athenische Mittheilungen*, 1893, pl. I, p. 1 et suiv. Les figures ont moins de $0^m,50$ de haut.

elle-même est telle qu'on peut l'attendre d'un artiste éminent. M. Wolters a rappelé qu'un monument funéraire, œuvre de Praxitèle, a été signalé au Céramique d'Athènes par Pline, mais il se contente, avec raison, d'en tirer la conséquence que les plus grands sculpteurs n'ont pas dédaigné de pareils ouvrages. La preuve, du reste, n'en est plus à faire, car, à côté de quelques stèles funéraires athéniennes, qui comptent parmi les merveilles de l'art antique, les sarcophages de Sidon nous disent assez clairement que la décoration des monuments de ce genre n'était pas toujours réservée à des apprentis.

On a récemment proposé d'attribuer à Bryaxis un des sarcophages de Sidon; M. Studniczka s'est fondé, pour cela, sur l'analogie des chevaux sculptés sur ce sarcophage avec ceux de la base signée de Bryaxis, dont nous avons promis une gravure à nos lecteurs [1]. Cette gravure, nous pouvons la leur donner aujourd'hui, mais ce n'est pas sans éprouver quelque déception. La présence, sur une œuvre d'art, d'une signature authentique d'artiste grec, et même d'un artiste illustre, ne doit pas nous faire abdiquer l'indépendance de notre jugement. La base découverte en 1891, qui porte une inscription sur une face et sur les trois autres la même scène, — un homme à cheval s'avançant vers un trépied, — n'est certainement pas un chef-d'œuvre; MM. Cavvadias et Couve, qui l'ont publiée [2], se sont rencontrés pour y reconnaître un travail de la jeunesse de Bryaxis, peu propre à nous donner une idée des célèbres productions de son âge mûr. On remarquera que le personnage, un phylarque qui va recevoir le prix décerné à sa tribu, n'est pas assis avec l'élégance qui caractérise les cavaliers du Parthénon, que le cheval lève les jambes avec quelque affectation et que sa croupe, un peu courte et fuyante, ne répond pas à la puissance de son encolure. Le trépied représentant le prix du concours hippique, M. Couve avait supposé que la base supportait justement un de ces trépieds en bronze, dédié à la divinité par le vainqueur. Mais M. Cavvadias a fait observer que, dans le voisinage immédiat de ce monument, on a trouvé un torse de statue du type de la *Victoire*, qui a fort bien pu être placé sur une colonnette encastrée dans la base. A en juger par ce qui reste de ce marbre [3], la *Niké*, enveloppée d'une draperie flottante, était sculptée dans un style large et sobre qui rappelle la manière de Scopas, dont Bryaxis était précisément l'élève. Comme elle était de dimensions considérables (au moins 1m,40), alors que les cavaliers de la base sont petits (0m,25), on peut croire que l'artiste aura donné tous ses soins à cette figure, en négligeant, comme accessoires, les bas-reliefs placés au-dessous. Praxitèle avait sans doute fait de même à Mantinée, car les bas-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars 1893, p. 258.

2. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893, pl. VI; *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1892, pl. III.

3. Ἐφημερίς, 1893, pl. V.

reliefs de la grande base exhumée par M. Fougères, quoique charmants d'invention et d'allure, ne sont pas dignes, par l'exécution, du sculpteur auquel nous devons l'*Hermès*. La découverte de M. Cavvadias est intéressante; on ne concevrait pas aisément un Bryaxis, même tout jeune, signant une base sculptée qui n'aurait pas supporté quelque grand ouvrage. Nous



TÊTE COLOSSALE D'ARTÉMIS, PAR DAMOPHON,
DÉCOUVERTE A LYCOSURA (ARCADIE).

voyons maintenant que la signature vaut surtout pour l'image de la Victoire et que l'auteur attribuait sans doute à ses trois cavaliers en relief moins d'importance qu'on ne le fait aujourd'hui.

Le sculpteur Damophon nous était connu, jusque dans ces derniers temps, par le seul témoignage de Pausanias. A la différence de la plupart des artistes du Péloponnèse, qui aimaient traiter les sujets de la vie réelle, en particulier les athlètes, ce Messénien avait surtout sculpté des dieux; et tandis que les

Péloponnésiens se servaient de préférence du bronze, Damophon fut avant tout un *marbrier*. On citait de lui des statues colossales « acrolithes », c'est-à-dire dont la tête et les parties nues étaient seules en marbre, tandis que le reste était en bois peint ou doré. Comme M. Brunn l'a déjà fait observer, ces « acrolithes », à une époque de moindre prospérité, tinrent lieu des statues chryséléphantines du ve siècle : l'ivoire était remplacé par le marbre, et l'or en plaques par le bois doré. Les contemporains de Damophon semblent l'avoir considéré comme un élève de Phidias, car, lorsque le Jupiter chryséléphantin d'Olympie eut besoin d'une restauration, c'est à lui que l'on confia le soin de remettre en place les lames d'ivoire désagrégées. Les sujets religieux traités par Damophon avaient également autorisé la critique moderne à le rattacher au plus illustre sculpteur du ve siècle. M. Brunn, en réunissant les témoignages des anciens, était arrivé, dès 1857, à penser que Damophon vivait vers 368, à l'époque des grands travaux entrepris, sous l'inspiration d'Épaminondas, à Messène et à Mégalopolis. Faut-il admettre que les trouvailles dont nous allons parler aient confirmé cette supposition?

Décrivant, près de Lycosura en Arcadie, le temple de Despoina (Proserpine), Pausanias [1] y signale les statues de la déesse et de Déméter, assises sur un trône richement orné. « Elles sont, dit le Périégète, l'ouvrage de Damophon. Déméter porte un flambeau de la main droite et tient l'autre étendue sur Despoina; celle-ci tient un sceptre de la main gauche. Artémis est debout à côté du trône, auprès de Déméter, tenant une torche d'une main et deux serpents de l'autre; de l'autre côté du trône, près de Despoina, est Anytos, aussi debout et revêtu de ses armes; ceux qui sont attachés au temple disent que Despoina fut enlevée par cet Anytos qui était un des Titans. »

En 1889, M. Léonardos, éphore des antiquités grecques, découvrit près de Lycosura les fondations en marbre d'un grand édifice d'ordre dorique qui, au témoignage d'une inscription, était le temple de Despoina mentionné par Pausanias. Les fouilles mirent aussi au jour, avec de nombreux textes épigraphiques, des fragments de statues colossales que M. Cavvadias n'hésita pas à identifier aux œuvres de Damophon. La situation topographique de Lycosura est telle que le transport de ces énormes blocs à Athènes offrit des difficultés presque insurmontables : on n'a pu, jusqu'à présent, en attendant l'achèvement d'une route, y rapporter que trois têtes et un pan de draperie ornée de reliefs. M. Cavvadias en a publié des phototypies, malheureusement peu satisfaisantes, dans le premier fascicule de son ouvrage intitulé *Fouilles à Lycosura*, qui a paru à Athènes au printemps dernier.

La tête de femme voilée, — certainement Déméter, — a $0^{m},80$ de haut, ce qui indique une figure de près de 6 mètres : c'est à elle qu'appartenait, suivant M. Cavvadias, la draperie historiée que l'on a découverte en même

1. Pausanias, *Arcadie*, VIII, 37.

temps. La tête de Despoina n'a pas été retrouvée, mais on possède celle d'Artémis (haut. $0^{m},48$) et celle d'Anytos (haut. $0^{m},83$). Les yeux de ces deux têtes étaient sculptés à part et insérés dans les orbites; on croit même avoir découvert l'un d'eux. La draperie ornée de reliefs, qui est d'un grand intérêt



TÊTE COLOSSALE DU TITAN ANYTOS, PAR DAMOPHON,
DÉCOUVERTE A LYCOSURA (ARCADIE).

pour la mythologie grecque, ne pourra être reproduite que lorsqu'il en existera de bons dessins; la phototypie donnée par M. Cavvadias ne permet pas d'en distinguer les détails. Au premier aspect, ces trois têtes frappent par la largeur du style, par un air de sérénité et de puissance qui fait aussitôt songer à Phidias. Les visiteurs du Musée d'Athènes s'arrêtent devant elles, moins étonnés de leurs dimensions extraordinaires que de la grandeur du

sentiment qui s'en dégage. Le contraste du type matronal de Déméter avec le type virginal d'Artémis, de l'un et de l'autre avec celui d'Anytos, écho du Jupiter Olympien de Phidias, suffit à trahir la main ou plutôt la pensée d'un artiste supérieur, formé aux traditions de l'art panhellénique que les frontons du Parthénon nous ont révélées.

Cela est indiscutable ; mais est-il permis d'en conclure que l'auteur travaillait au début du IVe siècle ?

Si M. Doerpfeld a soutenu récemment, avec l'approbation de M. Furtwaengler, que le temple et les statues de Lycosura dataient de l'époque gréco-romaine, que ces belles œuvres n'étaient pas antérieures au Ier siècle avant J.-C., cela prouve simplement que des sculptures comme celles-là ont quelque chose de déconcertant pour nous à l'époque des débuts de Praxitèle. En les découvrant ailleurs, au fond d'un musée italien, par exemple, on n'aurait pas hésité à les qualifier d'*hellénistiques*, à les attribuer à ce fameux *deuxième siècle* où notre ignorance relègue, comme dans un dépôt, tout ce qu'elle ne sait pas dater avec précision. Une comparaison, cependant, avec des œuvres d'un caractère analogue, mais certainement gréco-romaines, doit nous réconcilier, semble-t-il, avec les inductions tirées du texte de Pausanias par M. Brunn. Le Musée de Cherchell possède quatre têtes colossales dont on peut voir les moulages à l'École des Beaux-Arts [1] et qui représentent, l'une un dieu marin, les trois autres des femmes, peut-être des Néréides. Ces belles sculptures, que j'attribue à un artiste d'Alexandrie, sont datées avec assez de certitude : elles doivent avoir orné, quinze ou vingt ans avant l'ère chrétienne, un monument élevé par Juba II. Or, on n'a qu'à les comparer aux têtes de Lycosura pour comprendre qu'un long intervalle les sépare. Ici tout est calme et majestueux, les expressions sont bienveillantes et sereines : là, c'est la tendance à l'effet, le goût du pathétique et du violent qui prédominent. C'est que, dans l'intervalle, une autre école d'art s'est développée et a conquis la mode, l'école à laquelle nous devons les bas-reliefs du grand autel de Pergame, les Gaulois d'Épigonos, le Laocoon. De cette école, il n'y a pas trace dans les colosses de Lycosura. Au Ier ou au IIe siècle avant l'ère chrétienne, un Damophon, même imitateur de Phidias, n'aurait pas sculpté ainsi. Il faut s'incliner devant les faits, quelque gênants qu'ils soient pour nos habitudes. Et surtout, qu'on ne vienne pas nous alléguer un texte de Pausanias qui signale, dans le portique du même temple de Despoina, un



GROUPE EN TERRE CUITE DE MYRINA.
(Musée de Dresde.)

1. *Revue archéologique*, 1889, pl. X, XI.

bas-relief représentant l'historien Polybe, mort vers 120 avant J.-C.! Pausanias ne dit pas, il ne peut vouloir dire que ce bas-relief soit l'œuvre de Damophon; et M. Brunn, il y a trente ans, mettait déjà la critique en garde contre la tentation qu'elle pourrait avoir de le supposer.

Après ces œuvres grandioses de la statuaire monumentale, on aime à regarder, pour se reposer et prendre haleine, quelques produits charmants



APOLLON LYRICINE, MIROIR GRAVÉ DE LA COLLECTION TYSKIEVICZ.

de ces arts industriels où les Grecs ont excellé pendant dix siècles. Voici d'abord un groupe en terre cuite, entré en 1891 au Musée de Dresde, qui représente deux jeunes filles, deux amies, absorbées dans un entretien dont on devine que l'archéologie ne fait pas les frais [1]. Une composition analogue, qui faisait partie de la collection Gréau, a été acquise par le Musée de Berlin. J'ai publié autrefois [2] le plus beau groupe que l'on connaisse de cette série

1. *Archaeologischer Anzeiger*, 1892, p. 159.
2. *Revue archéologique*, 1886, pl. XV.

de *conversazioni* féminines, un petit chef-d'œuvre qui, trouvé à Myrina, appartient au Musée Britannique. Le même motif reparaît dans la peinture célèbre que l'on appelle les *Noces aldobrandines* et c'est sans doute à un peintre qu'il faut en faire remonter l'invention. Je ne connais le groupe de Dresde que par la gravure reproduite ici, mais je n'hésite pas à l'attribuer à Myrina; l'éditeur allemand le donne dubitativement à la fabrique de Smyrne, qui n'a jamais, à ma connaissance, fourni de ces groupes et dont les produits, aisément reconnaissables à leur ressemblance avec des bronzes, sont toujours plutôt, si l'on peut dire, des réductions de statues que des statuettes.

Un des collectionneurs les plus zélés et les plus instruits de notre temps, le comte Michel Tyskievicz, a confié à M. Frœhner la tâche d'éditer et de commenter un choix de monuments inédits réunis par ses soins. Le premier fascicule de ce somptueux catalogue, publié en français à Munich, contient huit planches dont aucune n'est insignifiante et dont la moitié au moins figurent des œuvres de premier ordre. On y trouvera, par exemple, une précieuse série de bijoux grecs, un merveilleux bouquetin en argent plaqué d'or, provenant d'Arménie, dont le pendant est au Musée de Berlin, un couvercle de miroir et une Vénus en bronze du meilleur style. Mais la plus charmante de ces belles choses est certainement le miroir gravé que nous avons fait reproduire [1]. Il figure Apollon assis sur un rocher, touchant une lyre à sept cordes, entouré d'animaux, une panthère, une biche, deux corbeaux, qui, suivant l'observation de M. Frœhner, semblent prêter l'oreille à la musique du dieu. « La gravure au trait, ajoute l'éditeur, est d'une finesse admirable et la patine, vert pâle et bleu, est la plus belle qu'on puisse voir. » Là-dessus, je dois l'en croire sur parole, mais chacun peut apprécier la délicatesse des contours, l'élégance et la sveltesse des formes, qui font de ce miroir une des plus exquises productions de l'art antique. Il faut aller jusqu'aux dessins de Raphaël pour retrouver cette correction sans effort, cette précision sans sécheresse et sans pédantisme, dont il semble bien que le secret soit perdu.

Que cette Grèce souriante n'ait pas dédaigné le gros rire, Aristophane et les vases peints nous le disent assez. Ce que l'on sait moins, bien qu'Aristophane l'indique aussi, c'est que de très bonne heure, à l'époque de sa plus haute floraison intellectuelle, elle se plut à tourner en plaisanterie les récits héroïques de ses épopées. Plus tard, sous la plume du Syracusain Rhinthon, les parodies de fables devinrent même un genre littéraire, mais la « tragédie burlesque » est en germe dans le drame satyrique et remonte presque aux origines du théâtre grec. Dans les peintures de vases, nous en connaissons maintenant des exemples très anciens, où le comique n'est certainement pas involontaire. Deux des plus typiques, qui ont été publiés tout

1. Frœhner, *Collection Tyskievicz*, pl. IV.

récemment [1], ont trait à l'aventure d'Ulysse chez Circé, qui, dans Homère déjà, touche par instants à la comédie. C'est au temple des Cabires, près de Thèbes, qu'on a découvert ces amusantes compositions ; par une heureuse rencontre, elles se complètent et forment comme deux chapitres successifs de la même histoire [2]. Ulysse, prévenu par Euryloque que la magicienne change ses compagnons en pourceaux en leur faisant boire une liqueur préparée par elle, s'est mis à l'abri du péril en mangeant l'herbe appelée *Moly*, antidote que lui a donné Hermès. Il arrive donc sans crainte devant l'Océanide, figurée ici sous les traits grotesques d'une vieille sorcière. Celle-ci lui présente le breuvage magique, avec la grâce d'une cabaretière de Callot accueillant un vagabond dans une cour d'auberge. Le



ULYSSE ET CIRCÉ, SUR UN VASE BÉOTIEN.

(Musée Britannique.)

lieu de la scène est indiqué par un métier à tisser, derrière lequel se tient accroupi un des compagnons déjà métamorphosés d'Ulysse, apparemment très satisfait de sa condition. Dans Homère, Ulysse commence par boire ce que lui offre Circé ; puis, quand la magicienne, voyant que son philtre est sans effet, veut toucher le héros avec sa baguette, celui-ci se fâche, tire son épée et se précipite sur elle ; il faut qu'elle tombe à genoux et implore sa grâce.

L'auteur du second vase paraît avoir cru que la baguette magique de Circé était identique à l'agitateur avec lequel elle remue le breuvage ; elle est au moment de l'en retirer pour toucher Ulysse lorsque l'hôte devient menaçant et brandit son glaive contre la sorcière. Le troisième acte, qu'un autre vase nous montrera peut-être un jour, serait l'humiliation de Circé, reconnaissant dans Ulysse le vainqueur que lui ont annoncé les

1. *Journal of hellenic studies*, 1892-93, p. 81, fig. 2 et pl. IV.

2. La première de ces peintures est gravée en tête du présent article.

dieux et n'obtenant son amour qu'en jurant de renoncer à ses sortilèges.

L'éditeur anglais de ces monuments, M. Walters, suppose que les cérémonies orphiques, au ve siècle avant notre ère, comportaient des parodies grossières et indécentes de mythes grecs, que l'on représentait, dans des occasions solennelles, à la façon des mystères du moyen âge. Ces peintures étranges seraient donc pour nous comme les reflets de farces mythologiques dont les auteurs anciens, sans doute retenus par quelque scrupule, ne nous ont rien dit. Dionysos, le dieu du théâtre, était, à Thèbes, le principal personnage du culte cabirique, ce qui pouvait faire admettre, *a priori*, que ce culte comprenait des exhibitions scéniques. Mais l'essence même du cabirisme, comme celle de l'orphisme, nous est encore trop peu connue pour que l'on puisse présenter, à cet égard, des hypothèses ayant quelque vraisemblance. Ce qu'il nous importe de constater ici, c'est que les parodies mythologiques ont été figurées en Béotie longtemps avant d'exercer la verve satirique des peintres céramistes de la Grande Grèce. Une histoire de la caricature chez les Grecs, sujet que Champfleury et Wright n'ont fait qu'effleurer, devra prendre pour point de départ, à l'avenir, les vases découverts au Cabirion [1].

SALOMON REINACH.

1. Il a déjà été question ici de ces vases, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1890, p. 343. Celui que nous donnons en cul-de-lampe représente Pélée conduisant le jeune Achille auprès du centaure Chiron ; il appartient au Musée Britannique *Catalogue of vases*, t. II, p. 75).



LE

PORTRAIT-MINIATURE EN FRANCE

LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE[1]



Quand, aux débuts de la Révolution, Jacques Augustin, homme naïf et artiste patriote, se déclarera modestement « élève de la nature et de la méditation » il dira deux choses très peu justes. Miniaturiste, travaillant comme les miniaturistes, sur les mêmes sujets et dans les tout pareils procédés, Augustin ne paraît avoir consulté la nature qu'après coup, et médité seulement sur la tactique de ses confrères. S'il entend par là n'avoir pas étudié aux ateliers, ses premiers travaux lui donneraient trop raison pour en tirer gloire. Et d'ailleurs sur ce fait encore il n'eût point été un phénomène; cent autres avant lui n'avaient relevé que de leur industrie propre ou de leur génie. Mais si de cette vantardise on s'avisait de conclure à des originalités, à des trouvailles, à certaines nouveautés personnelles dans le travail de miniature, on se jugerait très vite leurré de mots. M. Reiset le remarque : le XVIIIe siècle avait trop marqué son empreinte en toutes histoires, pour que du jour au lendemain ses tenants consentissent à brûler leurs idoles de

1. Pour les époques antérieures, voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. VIII, p. 115 et 400, t. X, p. 392.

la veille et à faire table rase de leur pratique. Que sur une fantaisie subite les gens convinssent d'aller en chemise par le froid, bon nombre de réfractaires s'inscriraient à l'encontre. La Révolution française, qui avait bousculé beaucoup d'usages brutalement, laissa les artistes tranquilles; tout au plus la tendance populaire contribua-t-elle à transformer les idées, mais assez lentement. Hall s'était trop hâté de mourir, qui eût retrouvé un regain de succès sous d'autres maîtres, de même Weiler et plusieurs autres dont la tradition allait être reprise, continuée, et pour bien peu gardée indemne.

Sans plus s'en douter Augustin s'inspira des vieux, et, comme je le disais, ses réflexions paraissent s'être portées de préférence sur leur façon d'appliquer leurs recettes. Il ne chercha ni à contrarier leurs goûts, ni à les combattre. Entre Hall et lui, il n'y a même pas cette nature invoquée, et que Hall a pour le moins interrogée et comprise autant que lui-même. Tout au plus et sous la poussée des événements politiques les modèles changent-ils, et encore de si peu! Isabey a peint en hâte les nobles partant pour l'émigration, mais ces portraits de « consolation » ne sont point ceux dont les modèles montrent le plus d'exigences. Les hommes de la Révolution sont jeunes, plusieurs sont beaux, ils s'estiment mieux souvent; d'où la peine qu'on a de les contenter et de satisfaire l'opinion qu'ils ont d'eux-mêmes.

Toutefois, ni Augustin ni Isabey ne sont en bonne posture pour s'imposer dans les premiers temps de la République. A côté d'eux divers ci-devant peintres royaux ont changé leur fusil d'épaule, suivant le mot, lesquels possèdent plus de secrets et sont en meilleure situation d'attirer la clientèle. Ce serait s'abuser étrangement que de croire les révolutionnaires ennemis absolus et irréductibles des fadaises passées. A tant faire que de livrer leurs traits aux admirations futures, il ne leur déplaisait nullement que leur peintre s'inspirât des mièvreries d'avant. De là le succès inattendu d'artistes compromis et tout à coup inclinés au nouvel état, comme furent Vestier, Dumont, Mme Vincent, Jean Guérin, Boze, ou Mlle Capet, celle-ci portant un nom malheureux entre tous, ceux-là ayant miniaturé les tyrans déchus, et tolérés probablement pour cette raison même.

Par eux le portrait-miniature se perpétua; on l'eût inventé s'il n'eût été là bien à point pour contenter les nouveaux maîtres. Il le fallait, parce que le portrait sur toile, œuvre de conséquence et de

prix, n'était point courant alors, et que les peintres capables de le traiter honnêtement se comptaient d'ailleurs. Le prurit très nouveau de portraitures s'était révélé de bonne heure, et le succès des



PORTRAIT DE Mlle BOURGOIN, PAR SICARDI. MINIATURE.

publications de Dejabin sur les États généraux en avait précisé la tendance. C'est une loi; les célébrités de clocher appelées aux affaires, vivant de la vie de Paris, rêvent de laisser un souvenir à leurs descendants. La plupart des dessinateurs employés par Deja-

bin à son recueil avaient dû terminer dans le particulier, à la miniature ou à l'aquarelle, les effigies hâtives, croquées sur le genou, jetées dans une entrevue rapide entre deux séances de l'assemblée [1].

Il arriva donc que la miniature-portrait autrefois plutôt réservée à l'ornementation des boîtes, des bijoux, redevint elle, s'encadra comme une toile, se suspendit aux murs, et se multiplia par la gravure lorsque le modèle original prenait de l'illustration. Ainsi nous sont venues des figures d'abord destinées à la famille (comme le Camille Desmoulins de Boze), et que les événements élevèrent au rang de peinture officielle. C'est par les miniaturistes que nous avons le mieux connu Mirabeau, Robespierre, Saint-Just, Couthon, et presque toujours l'œuvre a précédé la popularité. Une fois dans le tourbillon ces hommes ont à peine le temps de donner une pose à leur artiste; quelques-uns se défient, plusieurs espèrent David et la toile maîtresse. Couthon le cul-de-jatte se livre à Isabey, mais il s'observe, il est idyllique, « son beau visage et son air de bonté inspirent confiance ». Imaginez que Couthon connaît sa réputation, et qu'il a peur d'influencer en mal son artiste. S'il parle de moutons, de bergeries, de son coin de campagne qui lui rit là-bas, c'est pour que le jeune peintre ne tremble pas trop et lui donne un air bucolique.

Le Directoire et ses flonflons lancèrent la miniature dans une autre voie; l'acteur devient son héros, c'est lui qu'on montre de préférence, lui qu'on sait le plus regardé aux salons de peinture. Ni Barras, ni Robespierre n'ont un succès meilleur. Le Directoire et le Consulat, l'Empire aussi notent la période héroïque de notre théâtre. Les artistes de l'Opéra ou du Français occupent le premier rang dans cette société bariolée, où tout le monde, du petit au grand, figure à longueur de journées et joue un personnage. A ce contact la miniature s'affirme dans le genre précieux, elle s'ingénie à tout dire au rebours du vrai, parce qu'un comédien illustre est grand jusque dans les accessoires. Sicardi aura sur ce fait une grande influence pour la façon agaçante à la fois et fort habile dont il décrit le moindre ruban ou les poils d'un archet. C'était comme une réaction de conscience substituée aux crâneries cavalières de Hall et aux sous-entendus jolis de la vieille école. Tous s'y laissèrent aller,

1. Les dessins originaux ayant servi à la publication de Dejabin sont conservés au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Moreau le jeune, Alexandre Duval, Labadye, Isabey, Gros, Périn (Lié) en étaient les artistes attitrés. Dejabin les plaçait dans un coin assez obscur, et ils devaient prendre les députés, au passage, tous de profil en manière de médaille, au crayon noir.

amusés de ces infinis détails, de ces broderies minutieuses et tatillonnes, jusqu'à Augustin, à Isabey même, à Guérin surtout qui s'ar-



PORTRAIT DE LA DUCHESSE D'ANGOULÊME, PAR AUGUSTIN. MINIATURE.

rêtera au dessin du bouton de Bonaparte, une fasce de licteur encadrée de deux drapeaux flottants!

Pendant trente ans au moins l'école dite de perfection aura le pas. Les salons du Consulat et de l'Empire sont encombrés de

mignonnes petites œuvres léchées extrêmement, montrant de deux ans l'un les grands personnages, les femmes à la mode, des familles entières de parents ou d'amis, besognes chères aux débutants et que le citoyen Guipava raille dans ses couplets malicieux :

Combien de peintres se proposent
De peindre amis, voisins, parents,
Et puis au Salon les exposent
Comme sujets intéressants.
La gaîté rarement y brille.
Des plans, de l'esprit? Pas du tout.
S'ils ne peignent pas le bon goût
C'est qu'il n'est pas de leur famille ! [1].

Bientôt le nombre des miniaturistes s'accroît ; eux aussi ils sont trop! Le *Pausanias français* [1] en a quelque émotion et sa note est cruelle : « Le Salon, dit-il, est transformé en un bureau d'adresses; j'aime à considérer comme un artiste recommandable celui qui excelle dans la miniature, mais comme le genre est le plus facile de tous, c'est bien à ceux qui s'y montrent médiocres qu'on peut appliquer le vers de Boileau :

Il n'est pas de degré, etc.

« Si les miniaturistes continuent à pulluler ainsi, ce genre de peinture appartiendra plus au commerce qu'aux arts. J'ai remarqué d'ailleurs que la plupart des peintres en miniature se pressent beaucoup trop de saisir la palette tandis qu'ils auraient dû tenir le crayon pendant longtemps encore. Il faut le dire, il est rare qu'ils sachent dessiner correctement, et *surtout les mains*. M. Isabey est peut-être le seul qui réunisse la correction du dessin à un fini précieux sans sécheresse. »

Isabey tout seul, la remarque est dure; Augustin exalte cependant les enthousiasmes. « Il approche de la peinture, » s'écrie un jeune critique, qui pense par là lui faire un compliment énorme. Durdent l'estime un artiste *désespérant*, c'est-à-dire hors de pair et définitif dans sa méthode. Si quelques-uns de ses portraits de femme n'ont pas toute la vérité désirable, il s'en faut prendre aux modèles qui ont exigé ceci ou cela. Sur ce point les dames ne changent guère; alors elles étaient pires.

1. Les *Tableaux du Muséum*, an IX.
2. Le *Pausanias français*, par Chaussard, 1806, in-8°.

Une chose contribua à maintenir la miniature au rang secondaire, ce fut le dédain systématique dont les tenants du prétendu grand art s'efforcèrent de l'écraser. L'ancien régime admettait au rang des académiciens Vennevault et bien d'autres qui n'eussent guère soutenu la comparaison d'Isabey ou d'Augustin. Isabey surtout, peintre officiel des fêtes de l'Empereur, capable de traiter de la manière qu'on sait la *revue du Carrousel,* les cérémonies du sacre, dessinateur merveilleux et spirituel metteur en scène; Isabey tenu à l'écart, attendant qu'une porte s'ouvrît et n'ayant jamais eu cette joie, voilà qui étonne un peu. Lui, le brave artiste, n'en pouvait croire ses oreilles; il le déplorait à tout venant, s'exclamait douloureusement et en ressentait une blessure mortelle. Une personne avisée lui fit un jour cette recommandation empreinte de philosophie : « Eh! ne dites donc pas que vous n'en êtes pas, mon cher, tout le monde croit que vous en êtes, c'est presque autant! » Son ami eût même pu ajouter cette autre consolation tout aussi pleine de justesse, c'est que les miniaturistes académiciens du XVIIIe siècle, en dépit de leurs titres, n'ont guère laissé de souvenir dans le monde, un ou deux exceptés peut-être. C'est la revanche, mais on n'en jouit malheureusement pas.

*
* *

N'en déplaise à Augustin, j'inclinerais donc à penser que Vestier, membre de la ci-devant Académie de peinture, obligé pour vivre à la Révolution de recourir à la miniature, contribua à lui faciliter la tâche et à fournir un aliment à ses méditations. Vestier n'est plus un jeune homme, il est le plus âgé de ces artistes du régime passé forcés aux palinodies. Il a de beaucoup dépassé la cinquantaine quand il se met à l'ivoire, en suite d'une entreprise médiocre dans l'émail. Mais la peinture sur toile qu'il a supérieurement traitée autrefois, son dessin très serré, même ses études récentes, en la compagnie de Révérand, son beau-père, lui donnent une avance sur ses confrères. Chaussard qui l'a connu et sait à quoi s'en tenir sur le fait, le proclame un rénovateur dans le genre. « Il a, dit-il dans son *Pausanias*, le premier donné du caractère à un art qui semblait ne devoir jamais en avoir, je parle de la miniature. Il a ouvert la route, mais depuis la carrière s'est agrandie... les peintres qui remportent aujourd'hui (1806) la palme dans ce genre, mettent dans leurs portraits plus d'éclat, plus de vigueur et plus de fini. »

En vérité, Vestier n'était point un coloriste; il tenait encore à la lumière terne des gouaches, aux grisailles de ton distingué que les chromistes méprisaient un peu. Et puis il avait un passé, et ce passé lui nuisait dans l'admiration de ses contemporains. Tout ce qu'il tenta pour séduire ne lui fut compté que peu; on le vit accommoder « son épouse » de mille façons gentilles, en joueuse de guitare, en nymphe décolletée extrêmement [1]; il donna le portrait de Bernardin de Saint-Pierre [2] sans que nul avant Chaussard jugeât bon de lui porter une parole amie. D'ailleurs son procédé pâle et timide souffrait des matités jaunâtres de l'ivoire, sa couleur dégénérait en grisaille médiocre, que les rivaux écrasaient encore de leurs bariolages violents. A peu près seul pourtant il avait le respect des lignes, le goût des ajustements, le joli de la composition. C'était, avec Sicardi, un adaptateur des procédés anciens aux modes nouvelles; on ne lui faisait pas le pareil éloge qu'à son confrère; Sicardi, au dire de Chaussard, « gagnait toujours en talent, ce qui était digne de remarque, surtout à son âge » (1806). En outre il s'était voulu mettre franchement aux allures du jour; il excellait dans les petites scènes de comédies si fort goûtées, dans les portraits d'actrices arrangées en divinités, présentées dans des nuages comme cette Mme Bourgoin marquée d'une étoile et que Bretonnier grava plus tard. Et puis il avait été des premiers à comprendre la Révolution; son portrait de Mirabeau, poussé à la vérité infinie, traduit au pointillé par Copia, était venu appeler l'intérêt sur son nom de guerre et l'illustrer; Louis Sicard n'eût pas sonné aussi bien que Sicardi. Près de ces deux artistes notés, François Dumont et Boze tenteront leur réhabilitation civique. L'un et l'autre ont à se faire pardonner les portraits de la ci-devant reine de France, leurs attaches à la cour et toute une carrière de cinquante ans passée à la glorification des tyrans et de leurs suppôts. François Dumont ne se transformera pas, on ne change guère à son âge, comme dit Chaussard. Quand il peindra sur son ivoire très poncé, Mlle Lange maîtresse de Barras, ou Mme de Saint-Phar, il aura, sauf les traits, refait sa Marie-Antoinette célèbre dont les copies courent pour l'instant tous les cabinets d'Europe, le Louvre compris. Une chose manque à Dumont, mais elle lui manque essentiellement, c'est le

1. Deux de ses miniatures ont été gravées par Tresca : *L'Absence ressentie* et *L'Absence adoucie*. Le portrait de sa femme était en 1865 à Avallon chez les héritiers de Monfroy.

2. En Angleterre, chez le comte Grégoire de Gosford.



CAROLINE

REINE DE NAPLES.

Gravé par L. Flameng d'après une miniature d'Augustin
appartenant à Son A. I. la Princesse Murat

Imp. A. Salmon, Paris.

dessin des corps, l'emmanchement des bras, la vérité des mains. Deux femmes de lui assises au piano sont au Louvre; elles ont un certain charme de couleur, mais on les devine estropiées ou difformes,



PORTRAIT DE LA SIGNORA BARILLI, PAR Mlle DE LA CAZETTE. MINIATURE.

En petit, il est resté le minable artiste de certains tableaux peints parfois rencontrés et seulement accueillis pour le nom qui les signe. Et lorsqu'à la Restauration, après soixante-dix ans de pratique, il aura retrouvé la fille de Marie-Antoinette, vieillie, couperosée, hommasse, il ne manquera point de lui appliquer une gerbe de fleurs de lis pour

mieux accentuer les traits par une opposition; il est incorrigible.

Dans ce milieu de ralliés, Mme Adélaïde Vincent occupe une place modeste. Divorcée d'avec Guyard, son premier mari, dont elle a illustré le nom au temps de la Dubarry, Mme Vincent s'est avisée sur le très tard, — elle a bien 45 ans, — de se mettre en ménage avec son vieux maître. Elle aussi fait grise mine dans l'essaim des nouveaux venus, ses moyens paraissent réactionnaires en dépit des étiquettes dont elle affuble ses œuvres. Imaginez Mme Vigée-Lebrun peignant des citoyens et des citoyennes, abandonnant les poudres, les coiffures à la Belle-Poule pour les fourreaux de Mme Tallien ou les robes transparentes. C'est tout un de Mme Vincent. On se rappelait d'elle, outre le portrait excellent de son dernier mari exécuté en 1776, quand elle était encore Mme Guyard, certaine œuvre jolie où elle s'était représentée entre ses deux élèves favorites, Mlle Capet et Mlle Rosemont [1]. La Révolution l'excusa mais ne lui accorda aucune confiance. Elle dut se rabattre sur quelques amis bénévoles, sur son élève Mlle Capet toujours, qu'elle montra dans son atelier peignant une miniature [2]; on assure aussi sur divers hommes politiques pris à la dérobée et sans pose. Au fond ce qu'il y avait de meilleur en elle, c'était cette demoiselle dont elle avait fait la carrière. Mlle Capet, fille d'un domestique de Lyon, née en 1761 n'était pas elle non plus une jeune fille sous la Terreur; mais elle l'emportait sur son professeur par une touche virile, de solides études de peinture [3], ses miniatures en prirent une supériorité. Elle exposa en 1791, en 1793, en 1798 diverses portraitures, sa bonne maîtresse d'abord, le statuaire Houdon, Mme de Caraman Chimay, toutes besognes fort poussées dans les tons, agréablement groupées, mais un peu cavalières eu égard au goût nouveau des amateurs qui prisaient le fini par-dessus toutes choses. De notre temps, Mlle Capet a fourni aux historiens plusieurs surprises; des miniatures signées d'elle ont à peine atteint le prix de deux louis en vente publique, quand d'autres ni meilleures ni pires allaient jusqu'à 3,000 francs.

Tels sont, énumérés un peu vite, les miniaturistes de tradition,

1. Ce tableau a été exposé en février 1848 au profit des artistes malheureux et gravé dans le numéro de l'*Illustration* du 5 février 1848.

2. Les catalogues disent : « Le citoyen Capet peignant en miniature. » Il faut lire la citoyenne Capet. Capet le père était domestique à Lyon.

3. Un portrait du graveur Miger peint à l'huile est aujourd'hui conservé au cabinet des Estampes dans le cabinet du conservateur. Il a été légué par Miger, qui l'avait gravé.

« les chevaucheurs de deux siècles, » parmi lesquels j'aurais dû placer Jean Guérin et Bosio, s'il ne m'avait été prouvé que le premier avait étudié chez Isabey, et le second chez David. Jean-François Bosio fut des deux artistes le plus ignoré, encore que ses tons clairs et une indiscutable aisance de dessin lui eussent mérité plus de gloire. Tout récemment on vendait à l'hôtel Drouot une pièce exécutée par lui que Mme Récamier avait achetée et qui montrait une actrice du Consulat [1]. La même vente nous révélait Courtois avec un portrait de femme sur une boîte de 1795. On pourrait même ajouter Prudhon à cette nomenclature, s'il n'était misérable de compter pour si peu le merveilleux poète qu'il fut par ailleurs. Prudhon avait fait des miniatures pour vivre, sans goût hélas! quelques-unes sur vélin comme le portrait de son fils, autrefois dans la collection de la Béraudière, celui de la pauvre Meyer, relique précieuse échue à M. Marcille, ou celui du poète Millevoye.

Et pour mémoire seulement, je nommerai Évariste Fragonard, un peu écrasé par son héritage, exposant des miniatures à l'âge où d'autres apprennent le rudiment (1798). Autissier, professeur de dessin à Morlaix, venu à Paris sous le Consulat et qui s'en ira quérir en Belgique un renom plus facile; Bosset dont le citoyen Guipava raillera le petit talent en une épigramme médiocre [2]. A cette fois les secondaires ayant été mentionnés, venons-en donc aux chefs, les élèves d'hier tout à coup passés maîtres, Augustin et Isabey.

*
* *

Par l'âge c'est Augustin le premier; il est né à Saint-Dié dans les Vosges en 1759, et vers ses vingt-deux ans, en 1781, il arrive à Paris, sans argent, sans talent, avec seulement l'ambition féroce et peu définie des gens de là-bas. Chez lui l'esprit est étroit mais la main fort habile, il est de ceux qui ne sachant pas lire ont l'intuition des choses et la faculté énorme d'assimilation. Sans maître — il le proclame un peu trop — forcé au début à des travaux plutôt manuels, Augustin regarde les autres, imite comme il peut leur dessin, devine leur pratique et l'exprime en bégayant. A ce jeu les hommes doués gagnent une bonhomie naïve, un intérêt de facture, une personnalité que les forts en thème ont souvent bien vite perdue dans la fréquen-

1. Vente de Madame Lenormant, 29 novembre 1893, vendu 50 francs.
2. *Les Tableaux du Muséum en vaudeville* (an IX).

tation du professeur. Lui ne voyait personne en particulier, mais il regardait les besognes de près, ce qui n'est pas meilleur. Malgré qu'il en eût, et suivant ce que je disais tout à l'heure, l'atmosphère ambiante le conquit; il eut seulement un peu de peine, il tâtonna davantage, mais il fut bien et dûment surpris. Où nous l'eussions espéré différent des autres, primesautier et tout neuf, c'est-à-dire dans les coloris, le petit Vosgien est pareil à eux. A peine sent-il mieux le caractère d'une tête, et s'avise-t-il de décrire plus minutieusement les rudesses ou les coquetteries des chairs. Il s'arrête au corps, il a peur des mains, il a souci de montrer une trop grande part de son modèle. Toute son industrie est fabriquée d'analyse; il précise à outrance, il lèche, il pourlèche, à la façon des primitifs dédaigneux de synthèses et de sous-entendus. Comme à force d'énergie et par la faveur de talents concurrents, il est parvenu à classer sa manière, à lui donner une faveur chez les gens à la mode, pour l'instant dédaigneux du XVIIIe siècle, Augustin a bientôt un public, des élèves, une école de miniature. Plus il exagère son procédé, plus il fouille les moindres détails, plus on l'admire. Dès l'an V, à peine quinze ans après sa venue à Paris, il est au Salon parmi les artistes recherchés. Les *Étrivières de Juvénal*, lui préféreront bien Isabey, mais on sent par derrière le vers élogieux du critique une concession au succès populaire. Sous ce bénéfice Augustin ne s'attarda point; il sentit la tendance mondaine orientée vers les bariolages, les lumières claires, les étoffes chatoyantes, il courut dans ce sens et fit de l'éclat une coquetterie sienne. Plusieurs fois sa palette a changé de gamme, sous l'Empire elle est toute de clarté et de supercheries lumineuses. De temps à autre il abandonne l'ivoire pour le carton ou le vélin, on s'en aperçoit à peine tant il a de ressources dans le jeu des fonds et les transparences. « Il faut traiter la miniature comme MM. Augustin et Isabey, s'écrie le *Pausanias*, pour donner de la considération à cette manière de peindre. » Il est vrai, et *Pausanias* le déplore, que M. Augustin évite de mettre des mains à ses modèles; malicieuse ment l'oubli en est signalé et commenté. Mais assurez-vous que maintenant l'artiste est en possession de lui-même, et les mains ne l'effraient plus. La preuve serait le délicieux croquis de femme aujourd'hui au Louvre, une jolie personne blessée au bras, enguirlandée d'une écharpe et dont les mains tiennent un papier de musique.

Un jour, il prendra séance de *Caroline Murat* couchée sur un sopha dans une pose alanguie et capiteuse; il aura devant lui les plus

merveilleux bras du monde, et les menottes les plus aristocratiques de la cour impériale après celles de Pauline Borghèse; c'est la grâce même : voyez plutôt l'excellente gravure de Flameng.

L'Empire fut le beau temps d'Augustin; il a le ton, il plaît aux distingués, on goûte ses façons. A la Restauration, tout en progrès qu'il fût encore, son astre pâlira. Il n'aura point comme Isabey



PORTRAIT DE CÉCILE SAINT-AUBIN, PAR MUNERET. MINIATURE.

imaginé ces voiles aériens qui deviendront une folie chez les femmes de la société. Resté précieux, condamné à sa phrase favorite, il n'aura plus guère de clients que dans la famille royale; les Salonniers railleront volontiers cette manière mesquine de ne rien omettre, ce besoin vieillot de marquer les moindres boutons comme sous le Directoire. Delpech s'avise en 1814 de déplorer la disparition normale des plans dans la notation oiseuse des infinis détails, encore que le portrait du duc d'Orléans lui donne un démenti heureux. Cependant d'autres auront un mot de consolation. Miel, en 1817, proclame chef-d'œuvre la

duchesse d'Angoulême en habit de cour; la ressemblance est spirituelle, les diamants sont d'une vérité stupéfiante « l'art ne saurait aller plus loin dans la manière de traiter les accessoires ». Miel eût pu ajouter que là aussi les mains sont impeccables[1].

L'homme qui réussit a vite sa cour de fidèles; dès 1795 les nouveaux venus recherchent Augustin, et sortant de chez lui s'en vont avec des chances diverses répandre l'oracle. Un d'entre eux, artiste déjà fait et qui avait auparavant reçu les leçons de Hall, de Greuze et de Regnault, le vicomte Henri Desfossez, copie la manière de son nouveau maître en la cotonnant un peu. Puis on vit une demoiselle d'une vingtaine d'années, Sophie de la Cazette, une Lyonnaise, adopter à ce point les conseils d'Augustin que, pour manquer de signer, la confusion serait possible[2]. Mademoiselle de la Cazette a sur Desfossez, son concurrent, le grand avantage de la grâce; elle sait gentiment asseoir son modèle, l'éclairer, le mettre sous sa meilleure allure. Quand elle expose au Salon de 1806 la signora Barilli en un costume de ville tout à fait seyant avec ses jockeys aux manches, une mignonne chérusque, une robe de satin moulant le corps, c'est, vous diriez, un Augustin de la bonne manière. En outre la jeune artiste dessine à ravir et n'a souci de rien passer; la difficulté l'intéresse, on le voit dans un autre portrait d'actrice, celui de Mme Morandi représentée en costume de théâtre. Pourtant, ce que le Louvre a gardé d'elle combattrait plutôt ces louanges; c'est une femme inclinée, poussée aux tons sombres, rendue dans un effet minable de porcelaine peinte, œuvre expressément routinière et faible, peu faite à renseigner justement sur le réel talent de la jeune élève d'Augustin.

Anthelme-François Lagrenée vint aussi prendre langue à l'atelier du miniaturiste à la mode; comme la plupart de ses confrères il peignit les acteurs : Mme Saint-Aubin, une manière de Sarah Bernhardt de l'Empire cent fois portraiturée, Blanqui, maître de chapelle du roi de Bavière; quelques petites personnes de moindre volée dont le souvenir s'est perdu[3]. Lagrenée se fit une spécialité assez rare dans le

1. Parmi les portraits d'Augustin aujourd'hui connus, citons la Dugazon (1797), chez sir C.-B. Carruthers, en Angleterre; une femme inconnue (1797), chez M. Regnault, à Joigny; un Camille Desmoulins? chez sir Percy Doyle, en Angleterre; plusieurs miniatures chez M. Lévy-Crémieux à Paris. Beaucoup de ses portraits ont été gravés, notamment la duchesse d'Angoulême, le duc de Berry, le roi Louis XVIII, etc...

2. Sophie-Clémence de La Cazette, née en 1774, morte à Paris en 1854.

3. Anthelme-Francois Lagrenée, né en 1775, mort à Paris du choléra en 1832.

genre, il fut un animalier. Oh! un animalier de convention, à la façon de Carle Vernet, sans prétendre à nos précisions dernières. Mais il s'amusa à composer des épisodes guerriers où l'on voyait des généraux montant à cheval, des officiers appuyés sur le cou de leur monture, comme faisait Reynolds, même des enfants jouant avec ces poneys dont la mode commençait en France. Parti un beau jour pour la Russie, Lagrenée n'exposa plus rien en France, et quand il revint son genre avait vieilli au moins autant que lui-même. On n'en parla plus.

Au fond, ce que les critiques écrivent, est-ce toujours le reflet exact des appréciations populaires ? Voici Mme Césarine Davin qui travaille chez Augustin, et dès l'an IX expose au Muséum le portrait de Suvée[1]. Le *Mercure* a remarqué son œuvre, il en donne des éloges, mais voyez la misère ! il ignore le sexe de l'artiste. Il la prend pour un homme et met au masculin son discret dithyrambe. Il y a plus. Mme Davin s'est quelquefois modestement oubliée dans la signature, et comme elle serre au plus près la méthode du maître, il s'ensuit que bon nombre de miniatures exécutées par elle comptent aujourd'hui à l'actif d'Augustin.

Dans le nombre de ces imitateurs un peu bornés, infiniment soumis, je nommerai Muneret le dernier. En lui s'exprime et se concentre toute la tendance mièvre, la conscience vétilleuse de l'atelier d'Augustin. Par certains points cependant, Muneret s'inspire de Sicardi, tant pour les fonds nuageux, par l'intérêt concentré sur les têtes, que par le coloris métallique et l'aspect émaillé des chairs. De bonne heure, Muneret s'est attaqué aux personnages en vue, aux acteurs applaudis, comme ce Gavaudan dont on colporte les saillies drôles, ou Cécile Saint-Aubin, sociétaire de l'Opéra-Comique, fille de l'illustre et inimitable Alexandrine. Sur son masque de divinité, la jeune actrice fait une mine très gaie et rappelle par plus d'un point la bourgeoise idéale rêvée par Sicardi. Ceci date de 1804 ; en 1806, Muneret est à son apogée ; il donne au Salon un Chénard, une Mme Gavaudan, une jeune femme inconnue et sa propre belle-sœur. Que voilà matière à gloser pour les salonniers ! Le *Pausanias* a des méchancetés, mais comme elles sont les mêmes pour Augustin, n'est-ce point un parti pris ? Muneret a sans doute un talent appréciable, une jolie phrase, de l'esprit, il lui manque aussi la science des mains.

1. Césarine-Henriette-Flore Davin, née en 1780, morte après 1819. Voir le *Mercure* de l'an IX, tome XII.

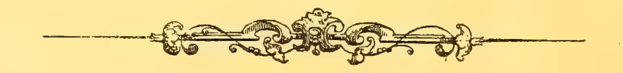
Le malin s'en tire en campant ses divinités sur les nuées, en sacrifiant les accessoires, en omettant les difficultés. Et puis il a de la froideur, une palette terne, des effets naïfs. C'est à peu de chose près le reproche fait à Fontallard[1], son compère. Tous deux barbouillent de lie leurs modèles préférés; même le duc de Raguse, peint par Muneret à la Restauration et gravé par Forster — par Forster traducteur de Raphaël ou du Vinci ! — n'aura point échappé à la misère. Quant à Fontallard, il continuera jusqu'à nous ses frasques violettes, et suivant le mot de Théodore Lejeune, ses personnages ont tous l'air de sortir d'un cabaret.

Si l'on en excepte donc Mme de Mirbel, une des dernières élèves d'Augustin, laquelle ne lui emprunta guère, et dont nous aurons occasion de dire les succès, l'atelier du grand miniaturiste ne fournit aucun talent de premier ordre. Les habiles ont de ces guignons. Sur le point spécial qui nous occupe, la faute s'en doit reporter aux méthodes particulières du professeur, à son étroitesse, à ses mesquineries. Augustin fut de ceux qui retiennent leurs élèves, et les cantonnent dans une grammaire dont les esprits naïfs exagèrent les formules. En lui il y avait du pion, c'est dire une chose mauvaise. Il vivait sur cette idée que lui seul pouvait domestiquer la nature et méditer utilement. Ce sont là des phrases du temps dont ni David ni Ingres ne surent se débarrasser ; il les faut répéter mille fois pour en faire saisir le ridicule.

HENRI BOUCHOT.

(La suite prochainement.)

1. Jean-François-Gérard Fontallard travailla de 1798 à 1858. Voir Théodore Lejeune, *Guide de l'amateur de tableaux*, 1863. Fontallard était né à Mézières vers 1775. Il travailla surtout sous Louis-Philippe et Napoléon III.



LES COLLECTIONS D'ARMES

DU

MUSÉE D'ARTILLERIE

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

III



Ce que les chroniqueurs de la fin du XIVe siècle et de toute la durée du XVe nous apprennent sur la richesse des harnois de ces époques est pour nous faire regretter la pénurie d'objets que nous en possédons. Le Musée d'artillerie est, sous ce rapport, d'une grande pauvreté ; les pièces d'armures archaïques qu'il présente sont peu nombreuses et, pour la plupart, d'un intérêt assez restreint. On sait que, pendant tout le moyen âge, l'industrie des batteurs de plates demeura dans l'enfance, et, à en excepter les défenses de têtes, on peut dire que ses essais furent assez défectueux. On peut voir au Musée quelques-unes de ces pièces d'acier battu que les armuriers des XIIIe et XIVe siècles s'ingéniaient à marier à la chemise de mailles pour renforcer les articulations du genou, du coude. On fabriquait aussi des plastrons, des grèves de fer, des gardes de gants de guerre, sans atteindre cependant à la perfection des casques divers dont se coiffaient les hommes d'armes. Les heaumes étaient notamment des chefs-d'œuvre de forge que les orfèvres ornaient d'appliques d'or où ils sertissaient des gemmes. Sur les boucliers, ils prodiguaient également les métaux et les pierres précieuses, les émaux, et les peintres

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. X, p. 265.

y ajoutaient des emblèmes, voire des sujets, qui font de ces pavois, de ces targes, des monuments inestimables de l'art décoratif ancien.

Les inventaires, les récits des annalistes, nous ont conservé les descriptions de ces armures, de ces pièces d'armes de luxe, dont se paraient les gens de guerre dans les cérémonies, les montres, les joutes, les tournois, les entrées de souverains. Revenir sur ce sujet est bien inutile, tous ceux qui ont écrit sur l'histoire des armes se sont étendus sur ce faste militaire, et nul ne l'a mieux fait qu'Édouard de Beaumont dans sa remarquable notice sur les gens de guerre du comte de Saint-Pol. Ce qu'on a relevé pour la Bourgogne, pour la France, pour l'Italie, d'autres archéologues l'ont également fait connaître pour l'Allemagne et l'Angleterre, notamment le baron de Cosson, cet infatigable chercheur, si connu parmi tous les amateurs d'armes anciennes.

Si Charles VII et les officiers de sa maison, si les ducs de Bourgogne éblouissaient l'Europe de leur faste, les rois d'Angleterre ne leur cédaient en rien sous ce rapport. Henry VII dépensait jusqu'à 3,800 livres sterling pour « diverses peces of cloth of gold, and for certain and many precyouse stones and riches perlys, bought of Lambardes, for the garnyshing of salades, chapues, and helemytes ». Ce souverain qui dépensait une telle somme, dont la valeur exacte, comme pouvoir d'argent, ne peut se chiffrer qu'en étant multipliée aujourd'hui par le chiffre 25, pour l'ornement de ses casques, avait payé jusqu'à 38 livres sterling 1 shilling et 4 pence au bijoutier Jean van Delf pour la seule garniture d'une salade. Cela représente de nos jours un peu plus de vingt-quatre mille francs, et encore une pareille dépense ne pouvait-elle passer pour de la prodigalité auprès de ce qu'on avait vu en France, au siège de Harfleur, où le seul chanfrein du comte Waleran de Saint-Pol était prisé trente mille écus, à l'entrée de Charles VII à Rouen, où l'épée de Dunois avait à sa bouterolle un « ruby prisé vingt mille écus ».

Mais, déjà au xv[e] siècle, le travail de l'armurier tendait à s'affranchir de l'aide des orfèvres, et à n'emprunter qu'à l'acier lui-même le mérite et l'élégance des œuvres. Les batteurs de plates de la Lombardie étaient déjà célèbres, entre tous ceux de Milan brillaient du plus vif éclat. C'est au savant conservateur de l'Arsenal de Vienne, M. Wendelin Bœheim, que l'on doit les recherches sagaces et judicieuses qui nous ont fait connaître cette illustre dynastie d'armuriers dite des Missaglia. Les Missaglia, dont les armures étaient recherchées dans toute l'Europe dès la fin du xiv[e] siècle, semblent

avoir laissé leur marque sur des bassinets d'une forge merveilleuse dont le Musée d'artillerie possède un beau spécimen. Mais le premier Missaglia vraiment connu n'apparaît en date qu'au milieu du xve siècle, il se nommait Petrajolo et était originaire du village d'Ello, dans la Brianza, ou pour parler plus exactement, d'une division de ce village, dite Missaglia, d'où il emprunta son surnom. Sa famille, très nombreuse, pratiqua l'art de l'armurerie jusque vers la fin du xve siècle, mais sous Charles-Quint elle était plus connue sous le nom de Negroli, nom à jamais célèbre parmi les artistes de la Renaissance.

Avec une infatigable ardeur, M. Wendelin Bœheim a recherché à Milan les traces de cette famille, il a relevé les noms de tous ses membres dans les Archives de Milan, retrouvé leurs initiales sur des colonnettes d'une maison de la via Degli Spadari, établi ainsi d'une façon certaine l'emplacement de leur atelier. Il semble avoir prouvé aujourd'hui d'une façon irréfutable que le vrai nom de famille des Missaglia était Negroli, d'après la découverte qu'il a faite en l'église San Satyro, de l'épitaphe d'un de ces Negroli portant cette phrase : « Qualunque detto Missaglia »[1].

Si l'on veut se rendre compte de la sévère élégance de ces armures complètes du milieu du xve siècle, dont il n'existe actuellement que deux exemplaires dans les Musées d'Europe, l'un à Berne, l'autre à Vienne, il faut regarder l'effigie sépulcrale de Richard Beauchamp, comte de Warwick, dont l'image a été fidèlement reproduite par Stothard, et le *Saint Georges* de Mantegna. L'étude publiée par le baron de Cosson sur ces harnois est absolument remarquable et nous montre les résultats où peuvent mener les études archéologiques conduites avec méthode et critique. Ce type d'armures était, au milieu du xve siècle, le plus en honneur et tous les seigneurs qui passaient à Milan ne manquaient point de commander aux Missaglia un de ces harnois si parfaits que nulle arme ne pouvait ni les percer, ni en trouver le défaut. Olivier de la Marche, dans ses Mémoires, parle de ces armures, notamment d'un casque que portait un certain messire Jean de Boniface à Milan. « Ledit Boniface avait trempé

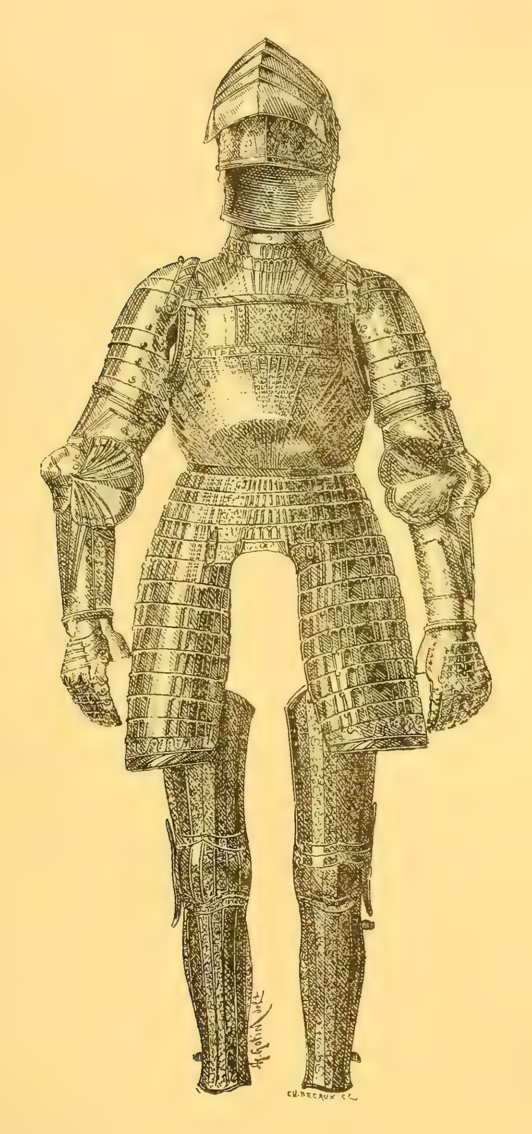
1. Cfr. Wendelin Bœheim : *Les Missaglia*, etc., in *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museum*, Vienne, tome IX. — Angelico Angelucci : *Catalogo dello Armeria Reale de Torino*, Turin, 1890. — Baron de Cosson : *Arsenals and Armouries in Southern Germany and Austria* in *Archæological Journal*, vol. LXVIII, p. 117, — et *Exhibition of the Royal House of Tudor*, in *Magazine of Art*, Londres, juillet 1890, et baron de Cosson et W. Burger, *Ancients helmets and Examples of Mail*, Londres, 1881, in-8°.

son harnois d'une eaue qui le tenoit si bon que fer ne pouvait prendre sus, et à la vérité il courrait en un léger harnois de guerre. et n'étoit pas possible, sans artifice ou aide, que le harnois eust pue soustenir les atteintes que fit dessus messire Jacques. » Ailleurs, le même chroniqueur nous montre le seigneur du Ternant commençant « à charger et à quérir son compagnon de la pointe de l'espée, par le dessous de l'armet, tirant à la gorge, sous les esselles, à l'entour du croissant de la cuirasse, par dessous la ceignée du bras, à la bride et jusque à bouter son espée entre la main et la bride... et partout le trouva si bien armé et pourvu, que nulle blessure n'en advint. »

Mais toutes les armures étaient loin d'être aussi bonnes, car dans l'inventaire des armes conservées au château d'Amboise nous trouvons : « Une espée d'armes, la poignée de fouet blanc; au pommeau d'un côté à Notre-Dame et de l'autre costé un saint Michel. Et fut à Jehan de Brézé, lequel en couppa le poing à un homme d'armes avecques le canon et le gantelet. » Cette prouesse se passa dans la seconde moitié du xve siècle et le Musée possède quelques armures assez bonnes de cette époque. La plus remarquable est ce harnois complet de gendarme des compagnies d'ordonnance du règne de Charles VII qui ouvre la marche des cavaliers composant la grande chevauchée de la première salle des armures. On peut le prendre pour un bon exemple de ces belles armures gothiques que fabriquaient les Allemands de Nuremberg, inférieures cependant comme élégance architecturale aux armures de Milan. Celles-ci se recommandent par leur légèreté et leur puissance de formes. Fines à la taille jusqu'à avoir été longtemps confondues avec des armures de femmes, larges de poitrine, serrées aux hanches, elles réalisent l'enveloppe théorique la plus parfaite d'un corps d'homme admirablement constitué. Les défenses des jambes sont cependant un peu grêles, mais nous avons déjà vu que ce caractère de finesse des jambes se retrouve dans presque toutes les armures, les hommes de cette époque semblent tous avoir possédé des mollets de coq.

C'est au reste une erreur universellement répandue dans le public que de croire à la taille et à la force exceptionnelles des hommes qui portaient les armures de fer. On se figure toujours ces harnois comme des carapaces gigantesques devant écraser sous leur poids les gens qui en étaient revêtus. Mais, quand on étudie les choses de plus près, on voit que ces armures complètes ne dépassent guère en poids cinquante livres. Ainsi le harnois complet du gendarme précité, tant de l'homme que du cheval, ne pèse en tout

que 73 kilogrammes 90 grammes. Si l'on compare ce poids avec celui du harnais et du paquetage, de la cuirasse, du casque et de l'arme-



ARMURE DE MILAN (COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE).

(Musée d'artillerie.)

ment et vêtement complets d'un cuirassier de nos jours, nous croyons que l'écart sera petit. Une autre armure d'hommes d'armes de la même époque (G. 5) ne pèse que 24 kilogrammes. Cinquante livres bien réparties en un harnois ajusté sur tout le corps ne sont

pas non plus un poids bien supérieur à celui des habits, du sac et des armes d'un fantassin moderne; un homme de force très moyenne pouvait donc porter ces harnois. La finesse de la taille étonne davantage; bien peu d'hommes pourraient aujourd'hui se boucler dans ces cuirasses dont le tour de taille n'excède pas souvent soixante-cinq centimètres en son contour intérieur.

Une très jolie armure complète du xve siècle, de la fin du règne de Charles VII ou du commencement du règne de Louis XI (G. 4) nous donne un merveilleux exemple de cette sveltesse de formes, on dirait une statue de femme ou d'éphèbe en acier. Les grèves très fines, les solerets allongés sont pleins d'élégance; ceux-ci se terminent en pointe arrondie, et, pour chevaucher, on y ajoutait de longues poulaines mobiles, fixées par un bouton tournant. On sait que cette mode de poulaines demeura en honneur jusque sous le règne du Roy Charles VIII, qui publia une ordonnance pour en prohiber le port. Au dire des contemporains, le fils de Louis XI n'aurait pris cette mesure que pour cacher une difformité dont il était affecté. Les chroniqueurs italiens nous le montrent, à son entrée à Florence, chaussé d'escarpins de velours noir si ronds par le bout « qu'on aurait dit le pied d'un bœuf ou d'un cheval », car, à les en croire, il aurait eu six doigts aux pieds et la courtisanerie aurait fait adopter la mode de ces chaussures démesurément élargies. Leur emploi n'était même pas sans présenter d'inconvénients, car on voyait les Français, allant par les rues de la ville, fort empêchés de rattraper les prisonniers qui se sauvaient; « leurs chaussures rondes, imitées de celles du Roy, sont peu propres à la course ». Cette mode peu élégante devait encore durer longtemps, et aller en s'exagérant. Aux solerets en pied de cheval succéderont ceux à pied d'ours carrément coupés, démesurément élargis aussi et présentant à chaque extrémité du plus grand diamètre transversal des colimaçons repoussés. On aura ensuite les solerets en bec-de-cane, d'autres encore, et les étriers suivent les modifications des chaussures, s'ouvrant de plus en plus, élargissant leurs soles, leurs branches, se fermant en avant par un grillage bombé. Le Musée en possède de belles séries.

La belle armure de Milan que nous figurons ici date des premières années du xvie siècle. Par l'élégance de son architecture, elle ressemble aux beaux harnois gothiques de l'époque précédente, par les fines cannelures dont elle se couvre elle rentre dans la tradition des armures maximiliennes. Sur le haut du plastron est gravée la devise ou mieux l'invocation si fréquente sur les armures de ce temps : *O*

Mater Dei memento mei, et au-dessus on voit la Vierge et l'Enfant



ARMURE D'HOMME D'ARMES. TRAVAIL ALLEMAND (1533).

(Musée d'artillerie.)

Jésus. Une autre figure du même style est gravée sur chacune des ailettes des cubitières et des genouillères, et la décoration se com-

plète par des gravures de la plus grande finesse et dorées. En outre, sur le soufflet de la salade se lit la marque de Missaglia. Ce magnifique harnois, s'il est de fabrication milanaise, est certainement aussi de forme allemande, et le colonel Robert en a conclu, avec de grandes apparences de raison, qu'il avait dû être commandé aux illustres batteurs de plates lombards par quelque prince de l'Empire. La demi-armure qui est à côté ne porte point de marque, mais est bien de la même fabrication, ses nervures saillantes sont plus accentuées, et elle ne porte plus de traces de dorure. Un harnois semblable, qui appartient au baron de Cosson, est attribué au connétable de Bourbon; celui-ci a dû appartenir à quelque guerrier plus obscur. Il date d'ailleurs du commencement du XVIe siècle et sa défense de tête est une salade avec visière à soufflet, type assez archaïque et qui, dès la fin du XVe siècle, tendait à être supplanté par l'armet, excellente défense de tête que possèdent presque toutes les armures maximiliennes et que l'on porta jusque sous Louis XIII. L'armet apparaît avant 1450, comme en témoignent les tableaux d'Orcagna, et ses modifications sont des plus intéressantes à suivre. Le Musée en possède une très belle série où manquent malheureusement ces remarquables formes anciennes dites par M. A. Angelucci « armet à bec de passereau » et où la ventaille est une bavière mobile se rattachant derrière la nuque par une courroie bouclée protégée par cette petite targe, dite rondelle de volet, montée sur une tige, et qui a si longtemps intrigué les archéologues.

L'usage de la salade, en guerre, ne dépassa guère le règne de Louis XII, et l'armet demeura la défense définitive. Si l'on considère ces remarquables suites de gravures à l'eau-forte où le Flamand Nicolas Hoghenberg a représenté l'entrée triomphale de l'empereur Charles-Quint à Bologne, on y voit toute la haute noblesse, armée de pied en cap avec ses armets dont la visière entière est relevée. Il fait bon regarder cette longue chevauchée de gendarmes bardés, houssés, empanachés. Les chevaux sont couverts de bardes repoussées à grands ornements, mais les harnois des cavaliers sont plus simples. Quelques-uns cependant présentent des genouillères en forme de têtes de lions, de muffles de bêtes. C'est que l'art du repousseur fait déjà son apparition. Un beau harnois bavarois de notre Musée nous fournit un exemple de cette décoration sagement comprise. Il porte sa date, 1533, et a peut-être appartenu à un prince qui fit partie de la chevauchée de Charles-Quint. Son décor est tout différent de celui des armures maximiliennes; ici, plus de cannelures. Sur les champs

unis de l'acier noirci courent des bandes largement gravées et dorées. La pissière et les bardes de croupes montrent des sagittaires à queue de triton repoussés en demi-relief. On peut voir sur notre dessin le caractère de sobre et mâle élégance dont est empreinte cette superbe panoplie, une des gloires du Musée. L'homme était d'une stature gigantesque, à en juger par l'extraordinaire développement de la poitrine, du séant, de la force des cuissots et des grèves. Le chanfrein du cheval porte un écu dont les armes sont de Bavière; des recherches postérieures amèneront sans doute quelque jour à connaître quel fut le propriétaire de cette armure.

D'autres harnois de cheval portent des motifs repoussés en plus ou moins haut-relief; celui du cheval sur lequel on a placé l'armure de François Ier est d'un beau travail sans doute italien; un autre harnois blanc présente des mufles de bêtes qui ne manquent point de puissance. Ce bon parti de décoration consistant à faire saillir sur un champ uni un motif repoussé se montre dans un casque et un bouclier allemands de la première moitié du XVIe siècle (H. 56 et I. 19). Tous deux portent une devise : NOSCENDUM, et sont ornés de trois têtes de bêtes féroces accolées, une de face et deux de profil, se détachant en bas-relief repoussé et doré. Des bandes finement ciselées et dorées, avec bordures denticulées, en imitation de broderies, en parties repoussées, en partie gravées au burin, complètent la décoration. L'ensemble pourra sembler manquer de finesse, mais au point de vue de l'ornementation des armes, ces simples et mâles pièces d'un harnois, aujourd'hui dispersé, sont bien supérieures à tous ces casques et à toutes ces rondaches de parement dont le précieux et le fini de l'exécution ne sauraient, en somme, pallier la pauvreté du décor.

La méthode de décorer les armures de parement par des motifs en relief obtenus par repoussage commença à peu près vers 1515 et ne fit dès lors que prendre plus d'extension. Pendant la seconde moitié du XVIe siècle elle fut on ne peut plus florissante. Elle dura, pendant le XVIIe siècle, ce que dura l'armure elle-même dont, au point de vue artistique, elle avait certainement amené la décadence. Car, loin de marquer une époque de progrès dans l'art de l'armurier, cette pratique vient au contraire en annoncer le déclin. Rien de plus contraire au parti architectural de l'armure que ces rehauts qui viennent en briser ou, pour mieux dire, en épaissir et amollir les contours qu'ils empâtent, sans laisser, la plupart du temps, à l'œil ces repos nécessaires en toute ornementation bien comprise.

Il est certain que l'art du repousseur, quand il vint s'adjoindre à

celui de l'armurier, ne put lui faire que du tort. Les ornements ne pouvaient, au point de vue technique strict, servir qu'à dissimuler des défauts de fabrication dont un des plus importants reposait dans la minceur de l'acier que le martelage inégal et le travail du ciseau, de l'échoppe, du matoir, devaient rendre moins concret en ses diverses parties. Une armure décorée ne pouvait donc servir à la guerre et n'était donc plus l'œuvre d'un armurier, mais bien celle d'un orfèvre.

Les grands batteurs de plates de Nuremberg, d'Augsbourg, de Milan ou de Brescia, les Seusenhoffer d'Insprück, les Wolf de Landshut, les Missaglia, d'autres encore, ne durent pas s'adonner tout d'abord volontiers à cette nouvelle industrie dont les principes étaient aussi opposés que possible à ceux sur quoi s'appuyait l'art qu'ils professaient avec tant d'éclat. Il ne fallait plus songer, en effet, à donner aux diverses surfaces, où se modelaient les ornements en relief, des jeux d'articulations aussi savamment disposés que ceux de ces belles armures pour combattre à pied que l'on revêtait pour aller aux brèches, aux attaques de travaux, aux combats d'approches. Cependant, tout en continuant à construire d'admirables armures si hermétiquement closes qu'on n'aurait pu y passer la pointe d'une dague, ces artistes firent à la mode ces sacrifices nécessaires devant lesquels nul ne peut reculer s'il veut aller à la gloire. Comme c'était alors la mode de porter des vêtements à crevés, piqûres, boudins, taillades et froncés, ils reproduisirent sur les armures les agréments du costume civil en les indiquant par des reliefs repoussés.

Les belles armures de pied du Musée sont typiques sous ce rapport. En voici une qui a été construite par les illustres Negroli de Milan qui y ont imprimé leur marque; elle date de l'époque de la bataille de Marignan, sans doute. Admirablement conçue en toutes ses parties, elle est faite d'acier battu, travaillé à facettes, avec des empreintes indiquant les crevés disposés en croix que l'on retrouve dans les costumes de la première moitié du XVIe siècle; des lignes horizontales marquent les divisions piquées. Tous ces détails sont dorés, les champs sont d'acier poli. L'armet très vaste, de manière à ce que la tête puisse se tourner facilement dedans, a sa visière en soufflet criblée de trous ronds pour la vue et l'air. L'armure est complètement close; à tous les joints, des lames imbriquées assurent le jeu et la protection des articulations. Un autre harnois de même nature n'est pas d'une fabrication moins remarquable, il sort aussi des ateliers de Milan, et l'on sait qu'il a appartenu à un Médicis, qu'il a été fait en 1515, comme en témoigne cette date gravée dans la paume du miton de

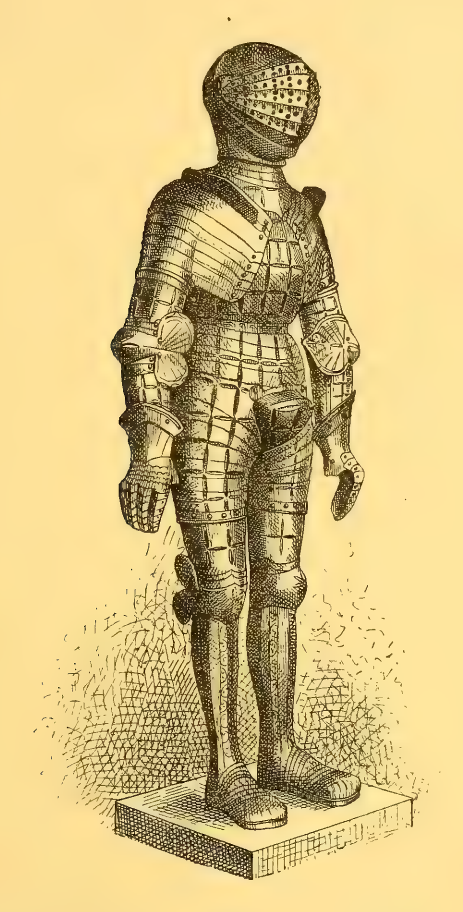


CHANFREIN D'UNE ARMURE

(Ayant appartenu à Philippe d'Espagne et plus tard au roi Philippe II)

Photo. Larger, 13 rue Chapon, Paris.

droite. La fermeture de toutes les pièces est hermétique, les mitons tournent dans la gorge des canons d'avant-bras; les solerets, au contraire, reçoivent les grèves par une disposition inverse. L'armet s'articule au colletin par une gorge; sa visière d'une seule pièce présente six trous, de chaque côté, avec un obturateur à coulisse



ARMURE POUR COMBATT E A PIED. TRAVAIL ITALIEN (XVI SIÈCLE).

(Musée d'artillerie.)

pour pouvoir aveugler à volonté l'un des côtés de ce mézail. Sur l'acier fourbi courent des bandes gravées alternant avec des séries repoussées rappelant les petits crevés alors en faveur. Le comte de Valencia, conservateur de l'Armeria Reale de Madrid, avait fait un jour remarquer au colonel Robert les emblèmes et devises dont était couverte cette armure, signes qui n'avaient point jusque-là attiré l'attention des précédents directeurs du Musée. Une tradition sin-

gulière attribuait à Jeanne d'Arc ce harnois d'homme dont la virilité ne laissait point que d'être très apparente, comme d'ailleurs dans tous ceux des gens de pied dont le ventre n'était point défendu par la palette de l'arçon. Le colonel Robert fit des recherches et reconnut ce qu'étaient la devise : SEMPER SUAVE, les lettres M et N et les plumes d'autruche qui étaient gravées en divers endroits de cette panoplie.

« La devise de Laurent Ier de Médicis, mort en 1492, — dit le colonel Robert, — était *Semper;* celle de son fils le pape Léon X : *Suave.* Il avait adopté la lettre N dans un anneau entouré de trois plumes rappelant par leur couleur les trois vertus théologales. L'armure a donc été faite pour un Médicis descendant de Laurent Ier, soit avec intention de faire honneur au pape, soit sur commande du pape lui-même. Or, en 1515, il n'existe que deux Médicis en âge de porter cette armure : Julien, troisième fils de Laurent Ier, qui épousa en 1515 une tante de François Ier; il avait alors 37 ans. Laurent II, fils de Pierre, fils aîné de Laurent Ier, est chef de la République en 1513 et est dirigé par son oncle Léon X qui, en 1516, l'investit du duché d'Urbin, il avait 23 ans en 1515[1]. L'armure a été incontestablement faite pour l'un ou l'autre de ces deux Médicis. »

Entrant davantage dans l'histoire de ces deux princes florentins, nous n'avons guère de quoi nous éclaircir sur ce point. Car, si Julien de Médicis était, au dire des annalistes florentins, « sec comme une lanterne » et assez svelte pour porter cette fine armure, Lorenzino, qui avait à peine 20 ans en 1515, pouvait aussi la porter. Il est probable que le pape lui en fit cadeau quand il l'investit de la Seigneurie, le 1er mai 1515.

MAURICE MAINDRON.

(La suite prochainement.)

1. Ces dates sont fausses pour la plupart. Lorenzino de Médicis avait à peine 20 ans quand il fut fait chef de la Seigneurie, non en 1513, mais en 1515. Il épousa, le 1er janvier 1518, une La Tour d'Auvergne dont il eut une fille qui fut notre reine Catherine de Médicis, et il fut fait à cette occasion duc de Valentinois. Il mourut le 4 mai 1518. Julien de Médicis avait épousé en 1514 Philiberte de Savoie et avait été fait duc de Nemours en 1515; il mourut le 17 mars 1516 à l'abbaye de Fiésole. Le pape Léon X aurait voulu lui faire diriger l'expédition contre Urbino; mais il ne paraît pas que ces deux Médicis aient fait la guerre ; on peut croire cependant que l'armure du Musée d'Artillerie a appartenu à Lorenzo ou Lorenzino, comme on le nomma dans sa première jeunesse, et des recherches dans les archives du Vatican et de Florence mèneraient certainement à retrouver des comptes où serait signalé ce harnois qui avait dû coûter fort cher.

CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE

LES DERNIÈRES ACQUISITIONS DU MUSÉE DE BERLIN. — ALBERT DÜRER, LUCAS DE LEYDE, ALBERT ALTDORFER, ETC. — LES DESSINS DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DANS LES GRANDES COLLECTIONS ALLEMANDES. — QUELQUES PORTRAITS AU CRAYON DU XVIe ET DU XVIIe SIÈCLE.

PENDANT l'année qui vient de s'écouler, l'administration du Musée de Berlin a continué, d'une façon presque incessante, ses acquisitions dans les grandes ventes qui ont eu lieu en Europe ; il s'est rencontré dans cette nouvelle série, comme d'habitude, quelques œuvres très importantes. Ces achats répétés, ces accroissements successifs du Musée de Berlin font toujours sensation en Allemagne, au milieu d'un public disposé à approuver chaleureusement tout ce qui peut faire une consécration de plus à la capitale. En France, nous ne voyons pas sans émotion, sans des regrets qu'il est difficile de dissimuler, une puissante nation nous enlever, à Paris même, des toiles qu'elle couvre d'or, et que nos Musées ne peuvent lui disputer, faute de ressources équivalentes. Lequel de nous, écrivains ou amateurs, ne souhaiterait, à la direction des Beaux-Arts et aux conservateurs du Louvre, des moyens efficaces pour lutter contre cette intervention étrangère, pour suivre l'exemple qui nous est donné, et pour combler enfin les lacunes bien évidentes que chacun connaît dans nos collections ?

A ces œuvres récemment acquises par le Musée de Berlin sont venus se joindre d'autres morceaux offerts par de généreux donateurs. En tout pays il est des personnes d'élite qui savent se priver d'une toile capitale pour en faire bénéficier une galerie publique. Quoi qu'il en soit, tableaux conquis dans les ventes, ou donnés par des particuliers, les uns et les autres de ces ouvrages ont été réunis dans une salle spéciale du Musée, presque séparée des pièces voisines, et de laquelle on descend dans les galeries de sculpture. Rien n'est louable, à notre sens, comme les expositions de ce genre. Les conservateurs berlinois, aussi bien que ceux du Musée du Louvre, ont compris qu'elles conviennent tout particulièrement à notre époque de contrôle et de critique.

Les nouveaux achats représentent-ils quelques progrès importants? Faut-il considérer ces toiles, qui viennent d'entrer dans le domaine public, comme offrant un appoint sérieux, apporté à la reconstitution de l'œuvre de certains artistes? Il y a, à Berlin, une préoccupation qui semble dominer toutes les autres en matière d'art : on voudrait voir la grande figure d'Albert Dürer primer de plus en

plus à côté des maîtres des anciennes écoles allemandes. La gloire du peintre de Nüremberg est toute rayonnante à Munich, qui s'enorgueillit de l'admirable portrait de l'artiste exécuté par lui-même. La ville natale de Dürer possède, elle aussi, quelques œuvres excellentes, et une noble composition, le *Christ pleuré*. Berlin déploie des efforts considérables pour augmenter et compléter l'œuvre de celui qui est comme une sorte de Michel-Ange allemand.

L'administration du Musée a acheté, en 1883, pour une somme très élevée, le portrait du bourgmestre Jacob Muffel, provenant de la collection Narishkin. On peut voir, dans une salle, le portrait d'un habitant de Nüremberg, Jérôme Holzschuer; plus loin, c'est *Frédéric le Sage* et une *Vierge tenant près d'elle l'Enfant Jésus*. Une autre représentation de la Madone, d'une grande beauté et d'un charme infini, va, dès à présent, prendre sa place dans la galerie. Le tableau porte ces mots, tracés sur un feuillet entr'ouvert : *Albertus Dürer, Germanus faciebat, post Virginis partum* 1506. A côté de cette inscription, le monogramme de l'artiste. La Vierge est une femme assez grasse, aux longs cheveux, lisses sur le front et qui ondulent en anneaux bouclés sur les épaules. Assise sur un siège de velours rouge, elle tient une main appuyée sur un livre. L'Enfant Jésus repose sur ses genoux, presque entièrement nu, laissant flotter derrière lui une draperie bleue. Sur son bras gauche un serin est venu s'abattre; l'oiseau agite ses ailes, et le fils de Marie le regarde doucement, tout en abaissant les yeux vers deux enfants, qui viennent apporter quelque offrande à sa mère. Deux chérubins posent une couronne de fleurs sur la tête de la Vierge. Au fond du tableau s'étend un paysage aux colorations chaudes et vibrantes, des feuillées touffues, des motifs d'architecture, tels qu'on en voit dans les tableaux de quelques primitifs italiens.

Cette peinture révèle évidemment, à un haut degré, l'influence de l'École vénitienne; ce n'est pas seulement dans quelques détails que nous apercevons ces réminiscences; on les ressaisit dans le type de chaque personnage. La Vierge, quoique blonde, n'est plus une Allemande; Albert Dürer est devenu ici l'élève des maîtres de Venise, il s'est laissé séduire par le charme d'une autre race. Il a seulement gardé dans cette œuvre un peu de ce grossissement des formes, de cette ampleur exagérée des visages et des chairs où reparaît la lourdeur de l'art germanique, et où l'on peut voir comme une caractéristique de sa manière. Voici, du reste, un aveu précieux à recueillir, pour fixer l'origine de ce tableau : *Albert Dürer, germanus faciebat*... Cette déclaration de la nationalité de l'artiste ne se serait point trouvée dans une composition exécutée en Allemagne. Relevons enfin la date du tableau, 1506. Nous savons qu'Albert Dürer a séjourné en Italie de 1505 à 1507. Nous pouvons donc nous expliquer l'accent particulier de cette peinture, et affirmer que le maître de Nüremberg a peint cette œuvre dans la ville où florissait Bellini.

Cette admirable Madone, — qui sera dorénavant classée sous cette dénomination, la *Madone au serin*, — appartenait récemment au marquis de Lothian, et se trouvait en Écosse. Elle avait figuré, en 1871, à une exposition anglaise rétrospective, où elle fut vivement remarquée. Dès que l'éveil a été donné à Berlin, rien ne fut épargné pour obtenir cette œuvre; elle a été cédée par son propriétaire, pour la somme de 100,000 francs (4,000 livres sterling).

A côté de ce tableau, nous signalerons encore une production du même artiste, moins importante peut-être, mais bien expressive. C'est une « Tête de femme »

peinte simplement et largement. La personne que Dürer a retracée est dans la plénitude de l'âge; il aurait aussi pu reproduire ce type dans une composition religieuse, et en faire une vierge ou une sainte, à la grâce sérieuse et déjà un peu ferme. Cette œuvre, d'une exécution accomplie, signée du monogramme du peintre, allait au cœur des administrateurs du Musée qui n'ont pas hésité à la payer 20,000 marks.

Parmi les nouvelles acquisitions se trouvent encore une *Madone* de Lucas de Leyde, la *Mort de la Vierge* et un *Christ en Croix*, ouvrages de maîtres inconnus de l'École des Pays-Bas; une *Crèche* d'Albert Altdorfer; la *Dentellière* de Pieter van der Bos; des *Fruits* de Kalf; des *Fruits* de Nicolas de Gelder.

En tant que peintre, Lucas de Leyde nous est presque inconnu, à Paris. Nous avons vu de lui, dans les Musées d'Allemagne, quelques tableaux religieux, entre autres, à Munich, une *Adoration de la Vierge* signée d'un L et portant la date de 1522. Nous nous sommes arrêté assez longtemps, dans la galerie de Berlin, en face d'un panneau provenant de la collection Suermondt, et représentant une *Partie d'échecs*. C'est une « scène de genre » du XVIe siècle, qui a son pendant signé, en Angleterre, à Wiltonhouse; le maître s'est représenté lui-même parmi les personnages de cette composition. Lucas de Leyde, artiste fécond et varié, a possédé, on le sait, le sens des choses familières, et il n'a pas été dénué d'une humour comique, d'une verve grotesque assez abondantes. Il n'y a pas à douter, d'ailleurs, de l'authenticité de ce tableau, et il suffit de se rappeller certaines estampes, où Lucas semble un précurseur d'Adriaan van Ostade.

Karel van Mander cite du maître une *Vierge aux raisins*. C'est presque le sujet que nous avons sous les yeux : des grappes sont, en effet, posées sur une table, auprès de laquelle se tient la Vierge. Des chérubins, aux têtes bouffies, sont venus présenter des fleurs et des fruits à Jésus. Leurs visages candides et enfantins s'épanouissent béatement; l'un tend un œillet emblématique au Christ enfant; l'autre, pour le charmer, lui joue un air de viole.

Tout en préfèrant de beaucoup la Madone de Dürer à celle-ci, nous trouvons que Lucas de Leyde nous a donné une œuvre significative, dans sa réalité naïve, et dans son exécution un peu gauche. Nous aimons aussi le *Christ en croix* de l'École néerlandaise. Le dessin des corps est allongé outre mesure dans cette composition; les saintes femmes, qui s'agenouillent et pleurent, sont frêles et fluettes. Nous remarquons dans ce tableau, peint en 1440, un maniérisme de lignes, propre à quelques primitifs, et que nous retrouverions aussi, dans l'École allemande, chez le tendre et doux Bartolomé Zeitblom.

La *Crèche*, d'Albert Altdorfer, peut présenter, si l'on veut, un intérêt historique; mais l'œuvre de ce peintre-graveur, très affecté d'ordinaire, et qui conserve dans ses tableaux une touche dure et noirâtre, est vraiment par trop surchargée de détails secondaires. La scène de la Nativité, que l'auteur a conçue d'une façon assez mystique, se déroule au milieu d'une construction en ruines, où l'on n'aperçoit que des pans de murs écroulés. Des anges sont venus recevoir le nouveau-néet le bercent dans un linge, étendu aux pieds de la Vierge et de saint Joseph. D'autres anges planent au-dessus de la masure où vient de s'accomplir le mystère de cette naissance. Altdorfer aime à rendre des idées fleuries, des images ayant une grâce prétentieuse, comme on en retrouvera au XVIIe siècle dans l'ornementation des édifices élevés pour les jésuites. Nous avons vu, au Musée d'Augsbourg, une

composition traitée par cet artiste, avec des développements d'une préciosité aussi subtile. Elle représente la *Naissance de Marie*, dans le chœur d'une église; un ange balance sur l'enfant son encensoir; entre les piliers de la nef, une troupe de séraphins, se tenant en l'air par la main et formant une longue chaîne, célèbre l'heureux événement, avec des transports d'allégresse. On peut constater plus d'une ressemblance entre ce tableau et celui que le Musée de Berlin vient d'acquérir. Dans l'une et l'autre de ces peintures se révèle le même symbolisme raffiné, qui semble déjà toucher à la décadence.

Une autre peinture, d'un artiste des Pays-Bas, la *Mort de la Vierge*, mérite d'être citée pour la fermeté des physionomies et la vigueur des détails. Nous croyons découvrir aussi, dans cette œuvre, la main incisive et nette d'un peintre-graveur, qui, celui-ci, nous apparaît doué d'une imagination plus saine et d'un sens plus droit. Chacun des choix que nous venons de mentionner indique, en définitive, les mêmes tendances. Les productions des époques archaïques, les toiles et les panneaux des écoles nationales, sont recherchées avec ardeur à Berlin. Cette préférence, cette profonde sympathie n'empêchent pas les conservateurs du Musée de porter leur intérêt à l'occasion sur un morceau comme la *Dentellière* de Pieter van der Bos, qu'on pourrait comparer à une œuvre du même genre, de Ver Meer de Delft ou de Pieter de Hooch.

Ce n'est point seulement dans les achats de tableaux que se manifeste l'activité du haut personnel du Musée de Berlin. Tandis que M. Bode, dont il est inutile de louer la compétence dans ce recueil, déploie un zèle exceptionnel, — secondé à merveille, dans la section de peintures, par M. von Tschudi, — le conservateur en chef du Cabinet des estampes et des dessins, M. Lippmann, se multiplie de son côté et recherche tout ce qui peut apporter une extension à son domaine. A la vente Holford, à Londres, un lot très important de dessins — presque une collection tout entière — est devenu la propriété du Cabinet royal. Les dessins de l'École française provenant de cette adjudication sont de diverse qualité, mais parmi ces pages éparses il en est auxquelles nous assignerons une certaine valeur. Nous avons relevé des croquis de Boucher, de Chardin, de Lancret, de Claude Gillot, etc. [1].

Le Cabinet possédait déjà une superbe étude de Watteau, relevée de sanguine et de blanc, où le maître a esquissé deux figures d'après un personnage de théâtre, aux longs cheveux pendants sur la joue, et appuyé sur un bâton. C'est un type qu'il ne serait pas difficile de retrouver dans l'œuvre du peintre des Fêtes galantes. Il ne nous paraît pas nécessaire de nous étendre sur d'autres morceaux appartenant au Musée, et dont la description nous conduirait à une énumération fastidieuse. Nous nous bornerons à faire remarquer, avant tout, combien sont nombreux les dessins de maîtres français conservés dans les divers dépôts artistiques de l'Allemagne.

La plupart de ces croquis, de ces préparations qui renferment souvent la première pensée de quelque œuvre très connue, ont été l'objet d'un inventaire sommaire, mais ils ne sont point encore catalogués dans des publications spéciales, comme c'est l'usage dans nos grands musées français. Nous avons, sur ce point,

1. Pour être complet ici, nous devons ajouter que le Musée de Berlin s'est aussi enrichi, dans une autre section, d'une collection de sculptures en terra-cotta, et d'ornements en stuc des XVe et XVIe siècles, ainsi que d'un groupe très important de sculptures en bois datant de l'an 1500 environ.

une avance sérieuse sur l'Allemagne. Est-il besoin d'insister sur l'intérêt qu'offrent ces dessins, à tous les points de vue, et pour l'histoire de l'art et pour l'histoire de France? Celui qui étudie les périodes obscures de notre production artistique,



LA MADONE AU SERIN, PAR A. DURER.

(Musée de Berlin.)

au xve et au xvie siècle, doit parcourir les cartons et les portefeuilles des cabinets allemands. Le même travail d'examen s'impose à quiconque veut reconstituer quelques-unes de ces figures illustres, que nous voyons revivre dans les mémoires et les chroniques, dans l'Estoile, Brantôme ou Saint-Simon.

Après l'expérience qu'il nous a été donné d'en faire nous-même, nous croyons

utile de recommander les sources d'information que nous gardent les musées d'un pays où les œuvres de nos maîtres sont si largement répandues. Nous avons dressé, dans quelques grandes collections, en rassemblant des matériaux pour des études ultérieures, le relevé de tous les croquis d'artistes, que nous avons pu nous faire communiquer. Chargé d'une mission d'art, il nous a paru que nous avions là une œuvre utile à entreprendre.

Nous mentionnerons rapidement ici les dessins de quelques-uns de nos grands peintres classiques, Le Brun, Sébastien Bourdon, Claude Lorrain, Le Sueur. Nous ne tenons pas à nous arrêter trop longuement à ces artistes de second et de troisième ordre, Blanchard, François Perrier, Michel Corneille, etc. Il convient peut-être davantage d'appeler l'attention sur quelques noms qui sont favorisés par le courant des idées et des recherches modernes; ici, c'est Raymond La Fage, là c'est Étienne Delaune, plus loin, c'est quelque maître délicat du xviiie siècle.

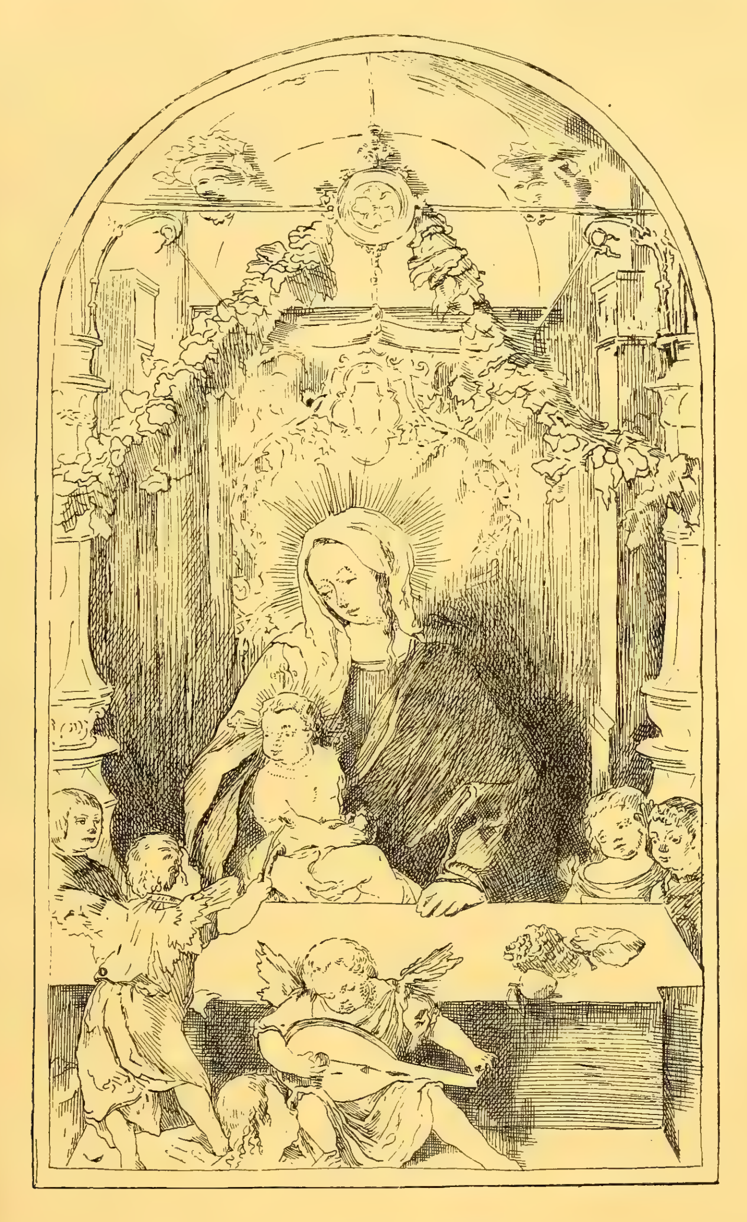
A Dresde, à Munich, à Berlin, nous avons pris connaissance d'un certain nombre de portraits au crayon, que nous ne trouvons point mentionnés dans l'excellent livre de M. Bouchot, qui fait autorité en cette matière. Les alliances contractées entre la famille royale de France et les familles princières d'Allemagne peuvent expliquer la présence de ces dessins, qui formaient des recueils entiers, dans les collections créées à l'aide des archives nationales et intimes de quelques États.

A Munich, nous avons vu défiler sous nos yeux, dans les portefeuilles du Cabinet des Estampes, une suite de personnages qui nous reportent aux règnes de Henri III et de Henri IV; ici les Guise et leurs partisans, là les amis et les serviteurs du roi de Navarre. Voici, tour à tour, *Mme Dandelot estant fille,* le cardinal de Bourbon, le cardinal de Guise, *M. de Joyeuse,* l'amiral de Châtillon, Henri d'Albret, *Marguerite de France, femme du roi Henri IVe, fille du roi Henri second,* le cardinal d'Armagnac, *Monsieur de Candale,* le connétable de Montmorency, etc. Henri IV est figuré plusieurs fois, sous ces dénominations, le *Roi de Navarre,* ou le *Roi présent.* A côté des personnages de sa cour, se placent aussi quelques étrangers, le prince de Pimont (Piémont), le prince de Melso, et un Espagnol, Hisaliere Poso.

Nous savons bien qu'il existe, parmi ces recueils, parmi ces albums devenus historiques, des répétitions et des copies qu'il faut distinguer avec soin des originaux. Nous n'en estimons pas moins que Munich possède une assez belle série de dessins du xvie siècle. Nous ne sommes pas surpris de trouver une suite aussi variée dans cette ville, après avoir vu, dans l'ancienne Pinacothèque, l'admirable portrait de Claude de France, fille de Henri II et femme du duc Charles II de Lorraine. Ce portrait, attribué à François Clouet, et qui peut bien être l'œuvre de ce maître, est aussi fin, aussi délicat que celui d'Élisabeth, femme de Charles IX, du Musée du Louvre. Et il nous faut encore citer, en Bavière, au château de Schleissheim, un autre portrait de Claude de France et celui de Renée de Bourbon, femme d'Antoine, duc de Lorraine. Ajoutons, enfin, qu'on peut voir à Nüremberg, — au Musée Germanique, — un portrait de princesse inconnue, où l'on reconnaît aussi la main d'un de nos charmants artistes français. Vous voyez comme l'Allemagne est riche en documents iconographiques concernant notre passé.

A Berlin, nous avons noté, parmi les crayons attribués aux Clouet, les portraits du marquis de Baupréau, du comte de Sypierre, du sieur de Condom, de M. *D'Amien* (*sic*), *frère du Roi, estant petit.* M. Max Lehrs, conservateur du Cabinet des Estampes et des dessins de Dresde, et connu par de nombreux travaux sur les

graveurs allemands de la première période, a eu l'extrême obligeance de mettre à notre disposition des collections, non moins riches que celles de Munich. Nous



MADONE, PAR LUCAS DE LEYDE.

(Musée de Berlin.)

y avons rencontré quelques compositions très archaïques, une entre autres signée *Michel Rochetel, Celta, inventor*, 1551, et représentant une scène mythologique ou

allégorique, où figurent Cérès, Pluton et Proserpine [1]. Une autre pièce curieuse, presque une caricature, qui a pour titre le *Galant vendangé*, nous montre, ce qui est une moralité assez cruelle, l'amoureux mis au pressoir par une belle avide de son or.

Nous avons vu, parmi les dessins datant du règne de Louis XIII ou de a première moitié du XVII[e] siècle, des croquis de Lallemand et de Bellange, la *Boutique du cordonnier*, d'Abraham Bosse, le *Cortège de magistrats de Paris à cheval*, par François Chauveau, des études de Callot, de Sébastien Le Clerc et de Pierre Brebiette, le *Portrait du comte de Dunois*, par Nanteuil.

Quant aux crayons, qui représentent un art si français, nous en avons remarqué quelques-uns, de l'époque des Clouet et de l'un des du Monstier. Mais nous avons vu, principalement dans les réserves du Cabinet de Dresde, se présenter devant nous, sous une forme caractéristique, l'œuvre de Lagneau. Physionomie d'artiste assez singulière que celle-là ! Nous ne dirons pas qu'elle exerce un charme profond. Lagneau est un réaliste; après avoir feuilleté les œuvres qui le représentent à Dresde, on peut maintenir cette qualification, sans hésiter. On sent chez lui une vulgarité d'instinct, très accentuée et très peu retenue. En tant que portraitiste il n'embellissait guère ses modèles ; il était commun et plébéien. Contemporain de Regnier, il avait le sens du trait grossier, comme le poète de Macette.

Les ouvrages dont le Musée de Dresde a hérité sont, avant tout, des études de têtes, de physionomies et de gestes. Voici une figure grimaçante, un homme riant, un vieillard, une vieille. La recherche de l'expression typique devient bientôt caricaturale dans ces dessins. Ce sont des esquisses libres, des variations d'atelier sur la laideur humaine. L'artiste en avait, sans doute, trouvé les éléments dans quelques types qu'il avait pourtraicturés [2].

La biographie de Lagneau n'est point encore tracée; les détails précis manquent pour l'établir. M. Reiset, dans l'appendice qui accompagne sa *Notice des dessins du Musée du Louvre*, nous paraît l'avoir jugé avec beaucoup de sagacité. « Lagneau, dit-il, travaillait vraisemblablement à bas prix et pour la petite bourgeoisie. »

Ce maître, rude et trivial, a-t-il formé des élèves? Faut-il admettre que plusieurs des dessins qui lui sont attribués doivent revenir à d'autres ? Nous ne croyons pas qu'il y ait lieu de formuler de doute absolu au moins pour la généralité de son œuvre. La critique moderne a parfois une tendance trop marquée à diminuer une figure. Après avoir examiné, quant à nous, la manière de cet artiste, après avoir tenu compte des traits significatifs de son talent, nous sommes porté à déterminer plus nettement son œuvre, et à affirmer davantage cette bizarre et inégale personnalité.

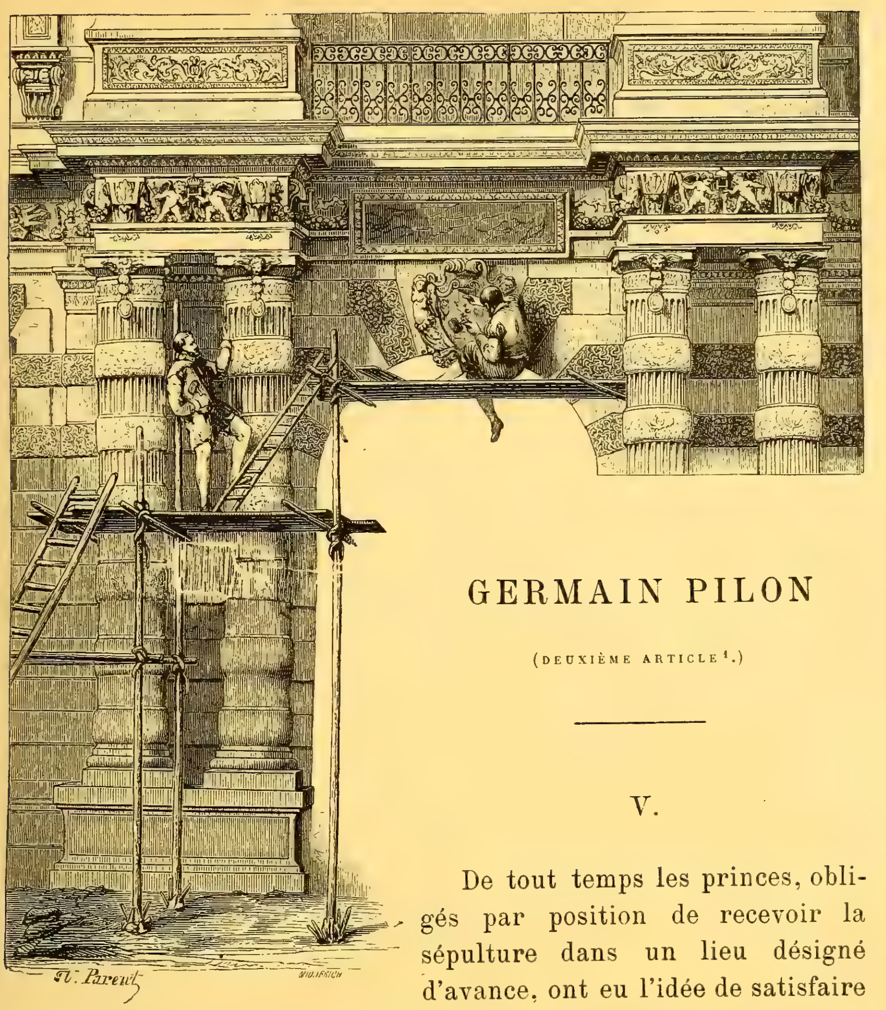
ANTONY VALABRÈGUE.

1. Michel Rochetel, dont nous trouvons le nom dans les Comptes des Bâtiments du Roi, fut un des artistes français employés par le Primatice aux ouvrages de décoration de la grande galerie de Fontainebleau.

2. Le Cabinet des estampes de Berlin possède aussi quelques études de Lagneau, analogues à celles que nous venons de décrire. Nous devons rapprocher, en France, de ces dessins caractéristiques, quelques *Têtes de mendiants*, appartenant au Musée de Reims

Le rédacteur en chef, gérant : ALFRED DE LOSTALOT.

Sceaux. — Imp. Charaire et C[ie].



GERMAIN PILON

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

V.

De tout temps les princes, obligés par position de recevoir la sépulture dans un lieu désigné d'avance, ont eu l'idée de satisfaire leur dévotion ou seulement d'acquiescer à une demande intéressée en léguant à tel ou tel monastère leur cœur, cette partie de l'être qui symbolise le mieux les affections. Mais, jusqu'au XVIe siècle, nul ne s'était imaginé de trouver là matière à élever un second monument. Si nous ne nous trompons, l'exemple fut donné à l'abbaye de Haute-Bruyère[2], où l'on admirait, avant la Révolution, l'urne incomparable dans laquelle avait été déposé le cœur de François Ier[3].

Naturellement Catherine de Médicis qui, par suite de la minorité

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XI, p. 5.

2. Commune de Saint-Remy-l'Honoré, aux environs de Montfort-l'Amaury.

3. Le cœur en marbre qui surmontait cette urne, aujourd'hui conservée à Saint-Denis, existe, à Paris, chez le baron Le Prieur de Blainvilliers, rue Saint-Anastase, 3. Viollet-le-Duc lui a substitué, on ne sait pourquoi, une très laide pomme de pin.

de son second fils, Charles IX, était devenue régente, le 5 décembre 1560, ne pouvait manquer de s'engager dans une voie si favorable aux Arts. Elle le fit même avec d'autant plus de promptitude que, durant les dix-sept mois du règne de François II, son éloignement des affaires lui avait laissé le temps de tout préparer.

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner, en 1561, de voir déjà figurer la mention suivante : « A Germain Pillon, sculpteur, la somme de 200 livres, à luy ordonnée par ledit abbé de Saint-Martin, pour la sépulture et façon de trois figures de marbre blanc pour la construction de la sépulture du cœur du feu Roy Henry. » Un second payement, à peu près d'égale somme, effectué l'année suivante, indique également qu'à cette date l'œuvre est toujours en voie d'exécution. Mais, en 1563, la formule change et l'artiste reçoit 850 livres pour « trois figures de marbre, en une pièce, qui portent un vase dedans lequel est assis le cœur du feu Roy Henry dernier, en l'église des Célestins ». Tout est bien terminé et il ne s'agit plus d'un acompte, mais d'un règlement définitif.

Les trois figures de marbre dont parlent les Comptes ont été justement baptisées du nom des Trois Grâces. On ne saurait voir là, comme le voulaient les Célestins, les trois vertus théologales. Une inscription gravée sur un côté du piédestal dit expressément, en parlant du cœur du roi :

COR QVONDAM CHA-
RITVM SEDEM, COR
SVMMA SECVTVM,
TRES CHARITES
SVMMO VERTICE
IVRE FERVNT.

Il est même probable que le choix d'un motif assez peu fait en apparence pour prendre place dans une église, appartient à la reine. Au temps de sa jeunesse, elle avait vu, à la librairie de la cathédrale de Sienne, le beau groupe des trois filles de Jupiter et de Vénus, et rien ne lui paraissait plus naturel que de s'inspirer de ce chef-d'œuvre de l'antiquité pour le support dont on avait besoin. La difficulté consistait uniquement à trouver un artiste qui par sa position relativement modeste ne fût pas à même d'opposer ses propres idées. C'est pourquoi, au lieu de s'adresser, par exemple, à Jean Goujon ou à Pierre Bontemps, les maîtres alors en possession de la renommée, Catherine eut recours à Germain Pilon. Avec un jeune homme de

vingt-cinq ans, aucune résistance n'était à craindre et, de plus, dans l'exécution des Génies du tombeau de François Ier, assez de sécurité avait été donnée au point de vue du talent, pour que le parti adopté ne parût pas trop imprudent.

Un programme généralement vaut par la manière dont il est interprété, et tout autre que Pilon eût peut-être eu beaucoup de peine à se tirer d'affaire en pareil cas. Que savait-il du groupe de Sienne? Évidemment peu de chose, et, d'ailleurs, non seulement les figures ne pouvaient être disposées de la même façon, mais tout faisait un devoir, en recouvrant d'un léger voile les belles formes de la nature, de montrer pour la première fois ce que, dans une de ses Odes, Horace appelle les « Grâces décentes ».

L'arrangement en triangle, qui était pour ainsi dire obligatoire, ne laissait pas de soulever quelques difficultés, car il fallait avant tout, par les changements apportés à chaque face, éviter la monotonie et une certaine rigidité d'aspect. Sous ce rapport le jeune maître, nous ne saurions trop l'en féliciter, a mieux réussi qu'on ne pouvait l'espérer. Entre ses figures l'écartement est irrégulier ; tantôt les mains ne font que se toucher, tantôt les bras s'enlacent au contraire, les épaules rentrent ou débordent, les vêtements se confondent ou tombent droits et isolés. Vu la légèreté du fardeau qu'il s'agit de supporter, les corps, au lieu de se raidir, de témoigner d'un certain effort, d'une certaine tension, s'équilibrent élégamment, donnant en quelque sorte l'idée d'un mouvement giratoire prêt à commencer. Plus rien de la cariatide, de la canéphore, mais une manière toute nouvelle de comprendre, dans la circonstance, le rôle assigné à d'importantes œuvres de sculpture.

Pilon, cependant, est loin d'avoir négligé l'étude des modèles fournis par l'antiquité. La statue couchée, alors connue sous le nom de Cléopâtre, et qui n'est autre qu'une Ariane endormie, a certainement exercé sur son talent une influence considérable. Telle tête au besoin pourrait être regardée comme une copie. Mais c'est surtout dans les draperies que l'imitation se fait sentir. Des deux parts, mêmes plis légèrement cassés, comme ceux que produit la soie, même façon par conséquent d'envelopper sans alourdir. La mission du Primatice a réussi, et François Ier, s'il vivait encore, se réjouirait des résultats obtenus par la seule vue des belles fontes tirées des moulages apportés, en 1543, du Vatican à Fontainebleau [1].

1. *Les fontes du Primatice*, par H. Barbet de Jouy, Paris, 1860.

L'une des figures, vêtue d'une robe à manches courtes, sans ceinture, est de la plus grande élégance. Rien n'égale la pureté de son profil, l'art avec lequel sa chevelure, après dégagement complet des oreilles, se trouve ramenée en arrière. Dans cette création, la meilleure du groupe[1] Pilon franchit d'un seul bond la distance qui le séparait des maîtres les plus célèbres ; il s'est montré tout à la fois disciple de l'antiquité et novateur plein de hardiesse.

Bien moins simple, et, par suite, bien moins belle, est la figure de gauche, drapée dans la robe de cérémonie que les anciens appelaient *palla*. Ainsi, à la partie supérieure, sans parler d'une sorte de fraise qui enserre le cou, l'étoffe mise en double et retombant inégalement jusqu'à la taille, est maintenue au-dessous des seins par une ceinture. Cette évocation de l'époque romaine se complète par une coiffure telle qu'en portaient certaines impératrices et consistant principalement en un bourrelet élevé autour de la tête, à la façon des diadèmes. Rien n'y manque, pas même la série de petites mèches accusées au centre par un coup de trépan. Et, chose à remarquer, Pilon jusqu'à la fin de ses jours conserva, en bien des cas, cette manière de traiter la chevelure.

La troisième figure, adossée non pas obliquement mais transversalement à ses voisines, se trouve de beaucoup la plus dégagée, et le sculpteur en a profité pour faire au moins partiellement une étude de nu. C'est ainsi que le haut de la robe, rabattu jusqu'aux genoux, laisse les seins à découvert, que la jambe gauche, portée en avant, apparaît presque tout entière. Le caractère de l'œuvre, eu égard à sa destination, se trouve bien un peu altéré, et nous comprenons les scrupules de quelques âmes timorées. Cependant, il n'y a rien là qui approche de ce que Guglielmo della Porta s'était permis, quelques années auparavant, dans la basilique de Saint-Pierre, au tombeau du pape Paul III. Avec raison on peut plus facilement reprocher aux deux bras d'être trop arqués, aux attaches de se faire trop sentir, aux doigts d'affecter une trop grande longueur. Mais ces derniers défauts se retrouvent dans toutes les œuvres du maître auxquelles elles servent pour ainsi dire de signature.

En définitive, le groupe des trois Grâces, qui non seulement devint populaire dès le premier instant, mais n'a cessé d'être considéré jusqu'à nos jours comme l'une des plus brillantes créations de Pilon,

1. Dans la salle du Louvre, cette figure est tournée du côté du mur; il est impossible de la photographier et même de la dessiner. N. D. L. R.

marque le point de départ de toute une évolution nouvelle de la



LES TROIS GRACES, PAR GERMAIN PILON.

Croquis d'ensemble du monument du cœur de Henri II.

(Musée du Louvre.)

sculpture française. Les fortes qualités de noblesse, de simplicité qui caractérisent, par exemple, la manière de Goujon, sans disparaître

entièrement, ne se retrouveront plus au même degré. La principale préoccupation, semble-t-il, est désormais de séduire, de charmer, et, pour atteindre ce but, on ne craint pas de sacrifier dans une certaine mesure au naturalisme, on s'attache plus à une reproduction exacte qu'à une savante interprétation. Nous sommes à l'aurore d'une transformation qui, au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, ne cessera d'aller en s'accentuant, et, finalement, enfantera l'art moderne avec son ampleur et son mouvement, ses complaisances et ses sévérités.

Suivant ce que les *Comptes* se plaisent à répéter, la composition, quelque compliquée qu'elle soit, a été taillée dans une « seule pierre de marbre blanc ». Il est vrai que les dimensions ne sont pas très considérables, chaque figure ne mesurant guère qu'un mètre cinquante de hauteur. Sans doute on avait eu égard, d'une part, à l'urne en bronze qui, modelée par Jean Picart et fondue par Benoît Boucher, s'équilibrait au-dessus du groupe dont elle était la raison d'être et d'autre part, au piédestal décoré sur ses trois faces des ornements les plus divers par Domenico del Barbiere, dit Dominique Florentin. Le monument, en même temps qu'un couronnement d'une grande élégance, se trouvait acquérir de la sorte une très sensible surélévation et il n'y a pas à douter que dans l'isolement où il était, au milieu de la chapelle greffée par le duc Louis d'Orléans, frère de Charles VI, sur le flanc droit de l'église des Célestins, l'effet produit ne fût admirable. Alors, comme quelques années plus tard, il n'y avait pas de tous côtés une telle accumulation d'œuvres d'art que, suivant l'expression de Millin, on croyait, en entrant, pénétrer dans « un atelier de sculpteur ». Tout se bornait, pour ainsi dire, outre le grand et magnifique tombeau du fondateur et de sa famille, commandé à Gênes par Louis XII, au bel et riche enfeu de Renée d'Orléans, petite-fille de Dunois, dont l'origine pourrait bien être la même, et à la statue, très française au contraire et d'une exécution si parfaite, qui représentait l'amiral Chabot, à demi couché, dans un somptueux encadrement. Mais cette considération n'a sans doute pas eu beaucoup d'influence sur le choix de la chapelle où devait reposer le cœur de Henri II. Catherine de Médicis s'est laissée convaincre par des raisons qui tiraient toute leur force de l'exemple donné à la mort de François Ier. On ne pouvait refuser au couvent des Célestins, qui s'élevait presque à l'ombre du palais des Tournelles, ce qui avait été accordé au prieuré de Haute-Bruyère, situé dans le voisinage de Rambouillet.

VI.

Comme tout le monde, la reine savait quelles difficultés Philibert de l'Orme avait rencontrées pour installer son grand mausolée dans la basilique de Saint-Denis. De pareils monuments réclamaient une place trop considérable, et les constructeurs du XIIIe siècle ne pouvaient être responsables des exigences qui se manifestaient si tardivement. Il fallait donc, ou renoncer à déployer à l'avenir tant de magnificence, ou chercher, dès maintenant, à l'extérieur ce que le dedans se refusait à offrir. Mais la question ne se fût-elle pas présentée de la sorte, que vraisemblablement le résultat eût été le même. Catherine de Médicis, en effet, avait l'esprit trop hanté par des projets de toute sorte et, devenue maîtresse du pouvoir, grâce au malheureux coup de lance de Montgomery, sa première préoccupation dut être de bâtir une chapelle où les Valois seuls fussent appelés à dormir leur long sommeil. Autrement on ne comprendrait guère qu'elle eût consenti à donner au tombeau de son époux les proportions relativement restreintes que nous lui connaissons [1]. Les deux œuvres, à proprement parler, se confondaient en un tout merveilleux et la destruction de l'une a enlevé à l'autre, sinon toute son importance, au moins une bonne part de sa véritable valeur.

Du reste, bien que commencée en 1560, la chapelle des Valois n'était pas encore achevée, vingt-neuf ans plus tard, à la mort de Catherine de Médicis. On y travaillait par intermittences, suivant que la reine parvenait à se procurer les ressources nécessaires. A l'activité la plus grande succédait parfois le plus complet abandon, comme dans la période qui s'étend de 1572 à 1582. Quant aux précautions indispensables pour empêcher les parties en cours d'exécution d'être promptement détériorées, elles étaient absolument négligées. Aussi, à la dernière date indiquée, lorsqu'on se remit à l'œuvre, fallut-il reprendre la construction bien en deçà du point où on l'avait laissée. C'est la crainte sans doute d'en être réduit à la même extrémité, qui plus tard détourna les Bourbons, si jamais ils en ont eu sérieusement l'idée, de faire continuer ce remarquable

1. Quatorze pieds de haut, douze de large et dix et demi de long, suivant A. Lenoir (*Musée des monuments français*, t. III, p. 86). C'est à peu près un tiers en tous sens de moins que le tombeau de François Ier.

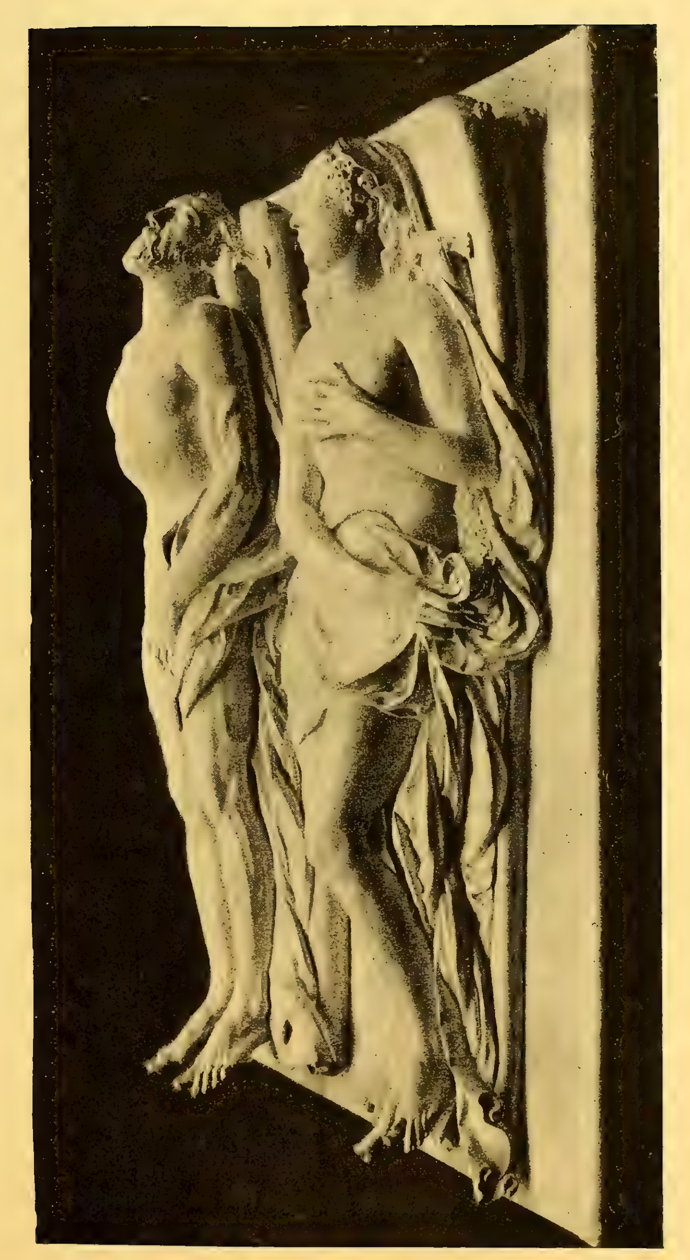
monument[1]. Puis vint le moment où l'on n'eut plus sous les yeux qu'une ruine menaçante dont la démolition s'imposait comme une nécessité ; elle fut ordonnée par le Régent, la quatrième année du règne de Louis XV, autrement dit en 1719.

Mais si la chapelle des Valois a disparu, il n'en est pas moins facile de se la représenter exactement, grâce aux plans et dessins qui ont été publiés dans le courant du XVII[e] siècle[2]. Et d'abord, comme l'indique son nom de Notre-Dame-la-Rotonde, elle affectait la forme circulaire. Deux étages de colonnes, les unes doriques et les autres ioniques, lui faisaient à l'extérieur une magnifique décoration, qui, dans le projet primitif, devait se terminer par un troisième ordre en retraite surmonté d'une coupole et d'un lanternon. Bien que l'ensemble mesurât trente mètres de diamètre, l'espace laissé libre autour du mausolée, qui occupait le centre du monument, était assez restreint. Soit que l'architecte eût redouté de donner à sa voûte une trop grande portée, soit que l'obligation lui fût imposée de ménager des lieux secondaires pour recevoir les dépouilles des autres princes de la famille qui feraient ainsi cortège à leur père, six chapelles tréflées s'ouvraient par une large arcade sur la rotonde proprement dite. Leur profondeur déterminait l'importance de la retraite dont nous avons parlé; de sorte que, à l'intérieur, les trois étages se trouvaient sur le même plan. En outre, les ordres différaient et le composite succédait au corinthien dans les seules parties qui aient jamais été exécutées.

Faut-il maintenant rappeler l'erreur de ceux qui ont voulu attribuer ce monument à Philibert de l'Orme? Outre que le style employé n'est pas celui du grand architecte, s'imagine-t-on le Primatice venant demander à son prédécesseur dans la surintendance des bâtiments royaux de faire un tel acte d'abnégation de lui-même, qu'il consentît à travailler sous ses ordres? Et si, par impossible, le présomptueux Italien se fût hasardé dans cette voie, il n'est besoin que d'avoir un peu pratiqué le fier génie qui a écrit le *Premier tome de l'Architecture* pour savoir quelle réponse lui eût été faite à l'instant. Pierre Lescot, au contraire, pouvait sans difficulté accepter les offres du nouveau favori, car nul froissement ne résultait de sa position précédente. Et,

1. « Il est entré ensuite dans la chapelle des Valois, laquelle n'est pas achevée; M. Colbert a dit que l'année prochaine (1666), il y fera travailler. » *Journal du voyage du cavalier Bernin.*

2. Voir principalement, dans Félibien, un dessin d'Alexandre Leblond.



LES DEUX GISANTS DU TOMBEAU DE HENRI II, MARBRE, PAR GERMAIN PILON.

(Saint-Denis.)

d'ailleurs, ne savons-nous pas que le Primatice, afin de se l'attacher tout à fait et sans doute suppléer de la sorte à sa propre insuffisance, n'avait pas hésité à partager avec lui les multiples fonctions de sa charge [1]. Quant à l'objection tirée des grands travaux du Louvre qui s'exécutaient dans le même moment et devaient absorber tous les instants de Pierre Lescot, elle n'a pas une grande valeur à nos yeux. Un architecte n'est pas un entrepreneur et rien ne l'empêche de mener de front deux constructions différentes, surtout lorsqu'elles sont aussi peu éloignées l'une de l'autre, comme c'était le cas dans la circonstance. Mais voici qui tranche définitivement la question. L'ordonnance extérieure principalement, telle que nous la connaissons par les gravures d'Alexandre Leblond, est copiée sur celle du Louvre. C'est le même parti pris d'avant-corps formés de colonnes cannelées entre lesquelles, au rez-de-chaussée, se creuse une niche cintrée. Quant à la fenêtre à linteaux qui figure au premier étage, sa tête est également prise entre deux consoles sur lesquelles vient s'appuyer un fronton triangulaire. Il n'est pas jusqu'aux grands cartouches détachés au droit des chapiteaux qui ne soient carrés en bas et ovales en haut, ainsi que dans le palais des bords de la Seine.

Sans hésitation on peut donc affirmer que la chapelle des Valois est une des œuvres les plus authentiques de Pierre Lescot ; non seulement cet architecte en a dressé tous les plans, mais encore c'est lui-même qui, durant les dix premières années, en a surveillé les travaux. Jean Bullant ne le remplaça qu'à partir de 1570, et, nous l'avons fait connaître, pour dix-huit mois tout au plus. Car, soit manque d'argent, soit absence de tranquillité publique, il est bien certain que le silence régna dans les chantiers, de juillet 1572 à mai 1582. On ne se remit à l'œuvre qu'à cette dernière date, sous la conduite de Baptiste Androuet du Cerceau [2] dont l'activité, en cinq années, porta le monument jusqu'au niveau de la terrasse qui précédait le troisième étage. Il l'aurait terminé assez rapidement sans doute, si, sous prétexte d'adhésion à la religion réformée, son éloignement n'eût été exigé tout à coup. La France traversait alors une des périodes les plus troublées de son histoire, et Catherine de Médicis pût, avant de mourir, voir son œuvre la plus chère définitivement abandonnée.

1. *La sépulture des Valois,* par A. de Boislisle, p. 248.

2. Pierre Lescot et Jean Bullant étaient morts l'un et l'autre, à un mois de distance, en 1578.



Gazette des Beaux-Arts — Massard héliogr.

LES TROIS GRÂCES, MARBRE PAR G. PILON
(Musée du Louvre)

Imp. Geny-Gros, Paris.

Si Pierre Lescot, comme nous croyons l'avoir démontré, fut l'architecte de la chapelle des Valois, tout porte à croire qu'il ne



HENRI II, BRONZE, PAR GERMAIN PILON.

(Saint-Denis.)

demeura pas étranger au superbe mausolée destiné en quelque sorte à justifier son érection. Pour que les deux choses s'accordassent ensemble, un même esprit devait être appelé à les concevoir l'une et l'autre; il fallait éviter que la moindre rivalité ne devînt préjudi-

ciable à cette heureuse harmonie de lignes dont la recherche était une des grandes préoccupations du moment.

En réalité, sous une apparente simplicité, le programme adopté a une grandeur dont on ne saurait manquer d'être vivement impressionné. Point de ces mille détails que nous avons signalés dans les tombeaux précédents. Les colonnes composites qui, au nombre de douze, aident à supporter la plate-forme, sont entièrement lisses et l'entablement ne se distingue que par la sévère beauté de ses moulures. Quant au soubassement, il présente simplement, sur chaque face, un bas-relief symbolique limité par l'espacement central. Peut-être y aurait-il lieu de reprocher à l'architecte de n'avoir pas environné les gisants d'assez de mystère; mais ce défaut, qui nous frappe aujourd'hui, était moins sensible lorsque le monument reposait dans une chapelle particulière, en dehors de la basilique. Du reste, tandis que les longs côtés sont largements ouverts, les extrémités figurent une véritable porte, qui semble pouvoir se fermer au besoin. Cette conception, il faut l'avouer, n'est pas heureuse et rien n'eût empêché de maintenir autrement le système de plate-bande qui domine dans tout le monument. En revanche, qui n'applaudirait à l'idée d'avoir placé aux angles les statues debout des quatre Vertus cardinales? Outre que de la sorte elles paraissent plus grandes et plus fières, l'ensemble de la composition gagne en élégance et en légèreté. Puis, grâce à l'emploi du bronze qui se retrouve aussi dans les statues des priants, nous arrivons à des oppositions de tons d'un effet aussi remarquable que puissant.

VII.

A la différence du groupe des Célestins, le tombeau destiné à Saint-Denis réclamait, avant de procéder à l'exécution, une longue et sérieuse préparation. Il fallait non seulement arrêter les grandes lignes du projet, montrer, au moyen de plans, de coupes, d'élévations géométrales, quelle en était intérieurement et extérieurement toute l'économie, mais encore tenter, dans des proportions restreintes, une représentation en relief qui fît bien comprendre à chaque sculpteur ce qu'on lui demandait, soit comme statues, soit comme bas-reliefs, soit comme simples ornements. Sans avoir l'intention de se substituer à ses collaborateurs, l'architecte, avec raison, tenait à mettre dans un certain ordre les différentes parties de l'œuvre, à

en atténuer l'effet ou à les faire valoir par d'heureux rapprochements.

Les deux documents suivants, faussement interprétés jusqu'ici [1],



CATHERINE DE MÉDICIS, BRONZE, PAR GERMAIN PILON.

(Saint-Denis.)

se rapportent précisément à la période indiquée : « 1561. A Frémin Rousset, sculpteur, la somme de 7 liv. 10 s. pour plusieurs figures

1. A. de Boilisle, *La Sépulture des Valois*, p. 247.

en cire par luy faits au modelle de la sépulture que l'on doit faire pour le Roy Henry. — 1563. A Ponce Jacquiau, sculpteur et imager, la somme de 450 liv., à luy ordonnée pour ledit abbé de Saint-Martin pour ouvrages de modelles qu'il fera en terre ou plastre représentant partie de la sépulture du feu Roy Henry dernier. » Le moment venu de donner, autrement que sur le papier, un corps à ses idées, Pierre Lescot a fait appel à des praticiens dont la manière de voir, quelle qu'elle ait pu être, n'a eu et ne devait avoir aucune influence sur les dispositions prises ou à prendre. Roussel et Jacquiau jouent ici un rôle analogue à celui de Dominique de Cortone dans la construction des châteaux de Tournay, Ardres et Chambord. On ne leur demande aucune initiative, ils n'ont pas à ajouter ni à retrancher, mais seulement à mettre les ressources de la plastique au service d'une fidèle reproduction.

Quatre années environ s'étaient passées à tout préparer, tout mettre au point. Difficilement pourrait-il y avoir lieu maintenant à la moindre hésitation, au moindre tâtonnement. On espérait de la sorte arriver à une exécution plus prompte, et, de fait, il est probable, vu la bonne distribution du travail, que cet heureux résultat eût été obtenu, si la mort ne fût venue enlever plusieurs des principaux artistes employés. D'abord c'est Dominique Florentin (Domenico del Barbiere) qui disparait, en 1565, peu après avoir reçu cent livres « sur le model de terre en forme de priant à genoux, représentant l'effigie au vif du feu Roy Henry, pour ledit model fondre en cuivre, pour servir à la sépulture dudit feu seigneur ». Puis la mort frappe successivement : en 1566, Jérôme della Robbia, le sculpteur chargé de figurer Catherine de Médicis sous la forme « d'un gisant de marbre blanc, de longueur de cinq pieds » ; en 1567, Laurent Regnauldin et Frémyn Roussel auxquels avaient été commandés les bas-reliefs du pourtour inférieur.

L'état de ces derniers se trouvait assez avancé pour qu'il n'y eût pas grand'chose à ajouter; nous les voyons à peu près aujourd'hui tels qu'ils sont sortis de la main de leurs auteurs. Mais la statue de Henri II n'est certainement pas la même que celle dont Dominique Florentin avait fait la maquette. Germain Pilon qui, à l'origine, ainsi que les *Comptes* en font foi, s'était chargé des deux priants [1] et sans doute n'avait consenti à abandonner une partie de

1. « A Germain Pillon, sculpteur, tant pour deux figures qu'il doit faire de bronze que pour un gisant, etc. »

ses droits qu'en considération de l'avancement des travaux, s'empressa, aussitôt la place redevenue libre, de remettre les choses en



HENRI II, MARBRE PAR GERMAIN PILON.

(Saint-Denis.)

leur état primitif. Sur ce point aucun doute ne saurait subsister en face de la mention suivante, qui est datée des derniers mois de 1566 : « A Germain Pillon, sculpteur, la somme de 250 liv., à luy

ordonnée par ledit abbé de Saint-Martin, pour *deux figures de bronze* qu'il fait pour servir à la sépulture du feu Roy Henry dernier, et sur une figure d'un gisant en marbre pour servir aussi à ladite sépulture. »

Bien que la « figure d'un gisant » demandée à della Robbia fût très avancée à la mort de l'artiste, que déjà, dans toutes ses parties, elle se dégageât du marbre et n'attendît plus que les derniers coups de ciseau, son abandon ne tarda pas à être également décidé, et Germain Pilon, comme pour l'un des priants, accepta, semble-t-il, assez facilement de reprendre sur de nouveaux frais l'œuvre interrompue. Un reçu non daté, mais qui très certainement se rapporte à cette phase des travaux, s'il ne nous explique pas le dessous des sentiments, nous fait au moins comprendre la réalité des faits. « Un gros blo de six à sept piedz de long sur... largeur, qui fut scié en deux, dont a esté faict le pourtraict gisantz du feu roy Henry que Dieu absolve, et de la royne mère du Roy [1]. » D'ailleurs, dans l'inventaire de 1572, fait par Médéric de Donon, au milieu de « bouts de corniches », de « ronds de colonnes », de chapiteaux inachevés, ne voit-on pas figurer : « Ung gisant d'une femme de marbre blanc, de VI piedz de haut, II piedz de large. » Quelle pouvait être cette statue sinon celle laissée inachevée par Jérôme della Robbia? Car on ne saurait admettre avec Lenoir que nous sommes seulement là en présence d'un « premier essai de Germain Pilon [2] ».

Se méprendre sur l'origine d'une œuvre d'art, n'a rien en soi qui puisse étonner; chose semblable arrive fréquemment. Mais il en est différemment de l'erreur relative à la nature de la personne représentée. Au point de vue anatomique une femme diffère singulièrement d'un homme, et classer Catherine morte parmi les figures du Christ au tombeau paraîtra peut-être un peu exagéré. C'est, cependant, ce qui a eu lieu durant plus d'un demi-siècle. L'École des Beaux-Arts, qui, après la dispersion du Musée des Petits-Augustins, avait conservé l'ébauche du maître italien, s'est tardivement affranchie d'une appréciation dont la responsabilité lui pèserait davantage, si elle ne trouvait une excuse dans la quasi-obscurité de la pièce où le marbre était et est encore placé [3].

1. A. de Boislisle, *Op. cit.*, p. 273.

2. *Musée des monuments français*, t. IV, p. 150.

3. Pour plus amples renseignements, consulter : *Supplément au mémoire intitulé : Deux épaves de la chapelle des Valois, à Saint-Denis*, par L. Courajod, dans *Mémoires des antiquaires de France*, 1880, p. 127-137.

Sans parler de « quelques basses tailles et masques » mentionnés dans un compte de 1565 et qui n'ont pas grande importance, Pilon,



CATHERINE DE MÉDICIS, MARBRE PAR GERMAIN PILON.

(Saint-Denis.)

en définitive, est donc l'auteur des deux priants et des deux gisants, c'est-à-dire de tout ce qui donne au tombeau de Henri II sa physionomie personnelle en même temps que son caractère hautement

artistique. L'unité de l'œuvre, si nécessaire en pareil cas, a certainement gagné au développement de l'action du jeune sculpteur et l'on ne peut s'empêcher d'admirer avec quel art, dans un genre de représentations en apparence soumis à des règles invariables, a été introduite un peu partout l'originalité la plus neuve et la plus séduisante. Il est vrai que pour atteindre ce résultat, aucun effort n'a été négligé. Avant de procéder, par exemple, à l'exécution définitive de la statue du roi à l'état de cadavre, durant plus de deux années, Pilon essaie, tâtonne, graduellement combine ses effets. La petite maquette en terre cuite et la grande figure en pierre, faussement considérée comme un Christ mort, que M. Courajod a eu l'heureuse idée de faire entrer dernièrement au Louvre, à ce point de vue, sont d'un puissant enseignement. Si dès le début le croisement des mains sur le devant du corps qui se remarque dans les statues analogues de Louis XII et de François Ier fait place à une position plus naturelle, il faut quelque temps et de minutieuses observations pour arriver à rendre dans tous leurs caractères l'état d'abattement et le mol abandon de l'homme pour ainsi dire surpris par la mort. La tête rejetée en arrière ne prend que peu à peu cette position droite qui permet de donner à la poitrine assez de développement pour faire songer au moment où le dernier souffle vient de s'exhaler. Quant aux traits du visage, ils sont, dans les trois cas, d'une ressemblance parfaite, ce qu'explique facilement l'habitude prise depuis longtemps de livrer au mouleur le cadavre à peine refroidi des rois ou autres personnages illustres. L'opération, nous le savons, fut même alors confiée au célèbre peintre François Clouet qui reçut pour sa peine et ses dépenses « deux cens quatre vingt huict livres treize sols tournois[1] ».

La Catherine de della Robbia ne différait guère de l'Anne de Bretagne de Jean Juste, ni de la Claude de France de Pierre Bontemps. C'étaient toujours à peu près les mêmes jambes allongées, les mêmes bras croisés, la même tête renversée qu'encadrait une chevelure en désordre. Mais Pilon, songeant sans doute à la reine encore vivante dont l'effigie devait par avance venir figurer à côté de celle de son époux, crut probablement pouvoir rompre avec la tradition. Avec un art quelque peu sensuel, il représenta une femme non morte, mais endormie. La jambe gauche se relève légèrement comme dans un rêve, ce qui détruit la symétrie des pieds se présentant de face. Les

1. *Nouvelles archives de l'art français*, 1879, p. 16; L. Courajod, *op. cit.*, p. 138, et *Alexandre Lenoir, son journal*, etc., tome III, p. 436-446.

mains ramenées en sens inverse sont séparées par un assez grand espace, et quant à la tête, à demi voilée et tout entourée de boucles soigneusement arrondies, elle ne surgit pas d'un linceul, mais repose mollement sur un riche coussin. Certes, on ne pouvait apporter dans une conception aussi étrangère aux traditions, tout à la fois plus de noblesse et d'élégance.

Le talent déployé par Pilon dans l'exécution des gisants se retrouve également dans celle des priants. Si l'on excepte peut-être la statue de Biragué qui, du reste, est du même artiste, la Renaissance française n'a rien produit de plus beau que le Henri II à genoux de Saint-Denis. Tout dans ce bronze est large, franc, vrai. On dirait que le monarque va se relever, tant il est naturel et vivant. Et nous ne parlons pas de l'habileté dont le fondeur, Benoît Boucher, a fait preuve. Les qualités particulières aux œuvres de ce genre, dans notre pays, qu'admirait tant Vasari [1], sont ici encore plus sensibles qu'ailleurs. Il n'y a pas eu besoin de pratiquer la moindre retouche, et du premier coup, le sombre métal est venu avec un épiderme d'un poli merveilleux.

La statue de la reine ne mérite guère moins d'éloges. Si dans tous les traits du visage une noble tristesse l'emporte sur la grâce féminine, on ne saurait trop s'en étonner. Catherine était encore vivante et elle faisait assez étalage de son deuil pour que Pilon, dont elle n'avait cessé d'être l'ardente protectrice, crût devoir s'engager dans cette voie. D'ailleurs les riches atours, les bijoux qui surabondent au corsage et dans la chevelure, montrent suffisamment que le côté brillant n'a pas été négligé. En pareille circonstance, les défunts ne pouvaient être représentés qu'en costume d'apparat.

Le magnifique tombeau de Henri II où le bronze, contrairement à ce qui avait été pratiqué précédemment, se mariait si heureusement au marbre, fut terminé en 1570. A cette date nous lisons, en effet, dans les comptes, à la suite du dernier payement fait à Germain Pilon : « Somme de la despence de sépulture du feu Roy Henry, que Dieu absolve, 8,038 liv. 18 sols. » Mais la chapelle des Valois était loin d'être prête à recevoir une œuvre aussi importante. Il fallut attendre jusqu'en 1594 avant de songer à une installation définitive, et encore y fut-il procédé dans les plus mauvaises conditions.

1. « Maestri tanto eccellenti nelle cose del getto che quell' opere (il s'agit des bronzes de Fontainebleau) vennero non pure sottili, ma con una pelle cosi gentile, che non bisognó quasi rinettarle. »

VIII.

Les chapelles ménagées au pourtour de la rotonde élevée par Catherine de Médicis étaient, nous l'avons vu, au nombre de six. En dehors de celle réservée aux principaux offices et où se trouvait le maître-autel, il y avait donc place, au-dessus d'autant de caveaux destinés à recevoir séparément les dépouilles des cinq Valois chers à la reine, Henri II et ses quatre fils, pour une série de tombeaux disposés sur un mode uniforme. Par une sorte de retour vers le passé, c'est le lit de parade qui revient en honneur. Le seul changement consiste dans l'abaissement du massif rectangulaire et la substitution, à la partie supérieure, d'un riche matelas de bronze à une tablette de marbre noir.

Malheureusement un aussi beau projet ne put commencer à être mis à exécution qu'après la reprise des travaux, en 1582, et à la mort de Catherine, sept ans plus tard, un tombeau seulement, celui de Henri II et de la reine, était achevé. Les deux statues dont il est composé, couchées côte à côte, sont toujours conservées à Saint-Denis, où à bon droit, depuis l'origine, elles n'ont cessé d'être considérées comme une œuvre de notre grand sculpteur. Une lettre, en effet, signée du premier président Antoine Nicolay et datée du 20 juillet 1583, débute ainsi : « Monsr, j'ay accordé avec Monsr Pillon de la façon des deux figures que la royne veult estre faites en la sépulture, dont Sa Majesté s'est chargée de fournir le marbre, suyvant l'ordonnance que avez eu du roy. » Dans ces effigies, traitées avec un soin tout particulier, se trouve résolu, si nous ne nous trompons, le difficile problème de faire accorder la richesse avec la beauté. Sans doute le premier coup d'œil est pour l'admirable rendu des étoffes, dont un goût délicat ne laisserait pas de reprocher l'exagération ; l'esprit est d'abord captivé par la merveilleuse exécution des ornements de toute sorte prodigués peut-être avec trop d'abondance, particulièrement sur le corsage de la reine ; mais bientôt on ne voit que le sentiment de majesté empreint dans chaque personnage, l'accent de vérité des têtes, le caractère de fidélité historique qui fait de ces représentations de rares et précieux portraits.

IX.

Comme il était naturel, on s'occupa de bonne heure de la décoration



VIERGE DE PITIÉ, TERRE-CUITE, PAR GERMAIN PILON.

(Musée du Louvre.)

des chapelles. L'une d'elles, la principale, suivant projet arrêté par les ordonnateurs, devait recevoir, en arrière de l'autel, une grande

composition dont l'inventaire de 1572 nous fait connaître le sujet : « Une figure de marbre blanc de Jésus-Christ ressuscité, contenant VII piedz de hauteur sur III piedz de large, avec deux Juifz aux costez, pour servir à la dite sépulture. » Par ces derniers mots il faut entendre non le tombeau même de Henri II, mais la vaste rotonde destinée à lui servir d'abri. Les différentes pièces étaient alors dans l'atelier de Germain Pilon, au logis des Étuves. Jamais elles ne prirent le chemin de Saint-Denis, mais furent transportées, nous ne savons à quelle époque, au dépôt des marbres du roi, situé dans la partie ancienne du Louvre, où Sauval les admira vers le milieu du XVII[e] siècle. Lenoir, qui ne laissait pas d'avoir à leur égard le même sentiment, se proposait d'en faire un des ornements du Musée des Petits-Augustins, lorsque, par ordre du ministre Chaptal, en 1803, au moment du rétablissement du culte, la statue du Christ dut être livrée aux administrateurs de l'église Saint-Paul-Saint-Louis. Ceux-ci, chez qui le goût artistique était sans doute peu développé, trouvèrent bon de mettre une coquille à la main du personnage afin d'obtenir ainsi le saint Jean dont ils croyaient avoir besoin. Et chose à peine croyable, depuis lors rien n'a été changé. L'une des œuvres les plus remarquables de Germain Pilon continue à être sinon absolument méconnue, du moins barbarement traitée par les gens qu'en un jour d'erreur on a commis à sa garde.

Les deux Juifs ou plutôt les deux soldats témoins de la résurrection eurent-ils un meilleur sort? Oui, si l'on considère les soins apportés à leur conservation; non, au contraire, si l'on a égard à l'oubli des traditions, au rajeunissement dont ils furent longtemps l'objet, ce qui entraîna une double erreur. Les catalogues du Louvre, où ces deux marbres étaient rentrés en 1816, ne parlèrent plus que de *Prisonniers* dus au ciseau de Balthasar Marsy, jusqu'à ce que M. Courajod, dont on connaît les beaux travaux sur l'histoire de la sculpture française, se soit récemment élevé contre cette assertion et ait enfin remis les choses dans leur vrai jour [1].

Sans aller aussi loin que Sauval, pour qui le Christ de Pilon était « la plus belle chose du monde », il faut bien reconnaître dans cette œuvre l'aurore d'une heureuse transformation du genre de talent trop souvent considéré comme particulier au célèbre sculpteur. La grâce tend à faire place à la force sous l'influence d'études plus sévères, le style prend de l'ampleur et une sorte de vie pénètre

1. *Deux épaves de la chapelle funéraire des Valois*, 1878, et *Supplément*, etc., 1881.

profondément le marbre qui émeut par ses lignes simples et pleines de naturel. On ne trouve pas l'exagération, la lourdeur reprochées



SAINT FRANÇOIS D'ASSISE, MARBRE, PAR GERMAIN PILON.

(Église de Saint-Jean-Saint-François, à Paris.)

non sans raison aux deux soldats endormis, et pour notre part nous comprenons, bien que les trois pièces sortent du même atelier, que l'on hésite à reconnaître partout la main du maître. Pilon n'a laissé

et ne pouvait laisser à personne le soin de régler, au moins d'une manière générale, la posture propre à chaque personnage. Après avoir préparé sommairement le modèle, il a, jusqu'à la fin, donné des conseils, fourni des indications. Si des artistes, dont l'origine importe peu, ont été appelés à l'aider, c'est seulement dans l'exécution. Les défauts signalés sont le résultat d'une collaboration que la multiplicité des travaux entrepris rendait absolument nécessaire.

Avant la Révolution, nous le savons par Sauval, « la terre ou les modèles » des trois figures composant le groupe de la Résurrection se voyaient à Saint-Étienne-du-Mont, derrière le chœur. Lenoir, comme ses premiers catalogues en font foi, leur fit de bonne heure une place aux Petits-Augustins, d'où Chaptal, en 1803, eut la malencontreuse idée de les tirer pour les envoyer périr à Arpajon. Il n'y a donc plus moyen de relever les différences qui, suivant l'habitude, devaient exister entre l'exécution définitive et le premier projet.

Sur ce point qui a bien son importance, une Vierge de Pitié nouvellement entrée au Louvre après de longs séjours à la Sainte-Chapelle, d'abord, où on la trouve au XVIIe et au XVIIIe siècle, puis à l'école militaire de Saint-Cyr, de l'époque du Consulat à 1890, ne laisse pas d'apporter d'utiles renseignements. Elle est en terre cuite et a servi évidemment de modèle au beau marbre donné, en même temps que le Christ, à l'église Saint-Paul-Saint-Louis. La pose, l'expression sont absolument identiques, et, du reste, nous pourrions au besoin, pour appuyer notre dire, invoquer le témoignage de Sauval qui, à deux reprises, revient sur la question dans ses *Recherches des antiquités de Paris*[1]. Or, si l'on regarde attentivement l'une et l'autre statue, il est impossible de ne pas être frappé des changements apportés par le sculpteur, non dans les détails mais dans l'esprit de son sujet. La terre cuite se rapproche plus de la première manière du maître, elle a plus de charme intime, plus d'adorable langueur, tandis que le marbre, pour la vigueur du style et l'accentuation des formes est encore en avance sur le Christ. Et cela n'a pas lieu d'étonner quand on lit le billet suivant adressé par le premier président Nicolay au grand prieur de Saint-Denis, à la date du 5 avril 1586 : « Monsieur, la royne m'a ce jour d'huy demandé de faire délivrer à Monsieur Pilon du marbre blanc pour faire une image de la Vierge Marie. » Trois ans dans la vie d'un artiste, c'est plus qu'il n'en faut

1. T. Ier, p. 445, et t. III, p. 17.

pour opérer une transformation, un changement, un progrès ou une décadence.

Ainsi qu'on peut le voir dans le dessin que nous donnons, la Vierge, les mains croisées sur la poitrine et la tête inclinée, est abîmée dans sa douleur. Ses traits, qui indiquent une femme de cinquante ans environ, sont pleins de charme, et Pilon n'a rien fait de plus captivant. Mais l'effilement des doigts, déjà si exagéré ailleurs, dépasse ici toute mesure. Le costume est trop ample, trop touffu. On se demande comment une personne humaine peut respirer sous cet amoncellement de plis qui surchargent toutes les parties du corps.

La Vierge de Pitié, au moment où elle fut commandée à Pilon, avait sa place marquée sur l'un des autels secondaires de la chapelle des Valois. Il en était de même du Saint François d'Assise qui, depuis le commencement du siècle, se voit dans le chœur de l'église Saint-Jean-Saint-François, au quartier du Marais. Mais les événements voulurent que l'une et l'autre statue, en sortant de l'atelier de Pilon, au logis des Étuves, prissent la direction du Louvre, qui sans doute les posséderait encore si leur caractère religieux n'en eût fait l'objet d'intempestives générosités.

Tout le monde connaît les vers de Raoul Boutrays, qui dans son poème de *Lutetia*, publié en 1611, s'exprime ainsi [1] :

..... Quis non simulachrum insigne precantis
Francisci miretur hians ? In marmore vivit,
Usta cutis livescit, uti gens Afra per æstus
Hirta tegit pannis, centone cuculla nec uno
Texta, premit lumbos funis, nodoque coercet.

« Qui n'admire avec quel art saint François est représenté dans l'extase de la prière? La vie circule sous la peau parcheminée si bien rendue par le marbre. Pour vêtement, à l'imitation des peuples de l'Afrique, une robe grossière et faite d'innombrables morceaux, qu'une corde serre autour des reins. »

De son côté, Sauval n'est pas moins enthousiaste : « Saint François, dit-il, a une tête incomparable et presque inimitable; la draperie de son habit est très belle et d'un marbre grisâtre naturellement. » Pour notre part nous sommes tout disposé à souscrire à ces éloges et nulle statue de Pilon ne nous a plus vivement

1. Rodolphi Boterei, in magno Franciæ consilio advocati, Lutetia. Lutetiæ MDCXI.

impressionné. La vue de ce moine à genoux, les bras étendus et montrant ses stigmates, a quelque chose de troublant. Certes nous sommes loin du groupe des Célestins, et le maître a montré dans ce marbre qu'après avoir cultivé toutes les élégances, il pouvait atteindre au pathétique le plus élevé.

La terre cuite du Saint François, qui, vers la fin du XVIe siècle, avait été recueillie par le couvent des Grands-Augustins, ne tarda pas à être mutilée. Dès le temps de Sauval il lui manquait déjà une main. Millin, qui ne laissait rien échapper de ce qui avait du mérite, ne la fit pas moins dessiner pour ses *Antiquités nationales*, et nous savons que, durant plusieurs années, elle fit partie du Musée des Petits-Augustins. De là, en 1801, avec un grand nombre d'autres statues, sur un ordre de Chaptal, on la dirigea vers la Malmaison, dont le séjour devait lui être funeste, car la tête séparée du tronc fut achetée en 1819 par le préfet de la Seine, M. de Chabrol, chez un marchand de la rue Saint-Victor. Depuis nous ne savons ce qu'elle est devenue.

LÉON PALUSTRE.

(*La fin prochainement.*)



ÉTUDES SUR LA RENAISSANCE

VOYAGES ET VOYAGEURS



Nous sommes encore loin d'être renseignés, comme il convient, sur la Renaissance et sa vie privée. Ce n'est pas que les bonnes volontés, les enthousiasmes et les heureuses trouvailles lui aient manqué. Du premier jour, chacun s'est mis en campagne avec passion ; les collectionneurs ont fait sortir du sol une moisson généreuse de meubles, d'ustensiles, d'objets de la vie civile et de la vie religieuse ; les archivistes, les bibliothécaires, voire les gens du monde, ont fouillé les dépôts publics, les études de notaires, déchiffré les comptes, les inventaires, les actes de l'état civil et jeté dans la circulation des milliers de documents inconnus. On a composé des dictionnaires, publié des volumes, multiplié les brochures ; on nous a donné des monographies, des études, des pages innombrables sur telle ou telle spécialité. Nous connaissons les palais et les maisons de la

Renaissance, son art et son industrie, son matériel et son costume ; mais quelles étaient ses mœurs, ses coutumes familières, sa vie de tous les jours ? Comment se mouvaient tous ces gens dans ces maisons dont on nous montre l'outillage et dont nous ignorons l'âme ?

La recherche vaut la peine d'être entreprise. Car enfin, pour bien comprendre l'artiste et son œuvre, il est indispensable de connaître le milieu dans lequel il a vécu, non seulement le milieu matériel, mais le milieu intellectuel et social. Mettez-vous en présence d'une œuvre de la Renaissance : si vous ne pouvez pas la transplanter par la pensée dans son monde, la faire revivre dans l'atmosphère natale, vous ne la pénètrerez pas jusqu'au cœur. Vous en goûterez la fleur, le parfum ; vous n'aurez pas la pleine possession, la jouissance intime et suprême. Certaines attitudes bizarres, des hardiesses ou des étrangetés voulues vous dérouteront ; telles expressions singulières, telles particularités incomprises se dresseront devant vous comme autant de *pourquoi* énigmatiques et troublants. Et vous aurez beau parcourir les musées, les bibliothèques et les cabinets de l'Europe, étudier tous les monuments et tous les documents, vous n'en saurez pas davantage. Car les monuments et les documents ne sont pas le livre du passé, mais son commentaire et sa glose ; ce sont les accessoires et les décors du théâtre, qui attendent l'homme, l'acteur, pour les mettre en scène, les animer de leur souffle, leur donner la vie.

Mais où trouver cette mise en scène, ces tableaux vivants et documentaires de la vie privée ? Car nous n'admettons, bien entendu, ni les conjectures, ni les à peu près romanesques, ni les interprétations aventureuses. Le XVIe siècle n'a pas, à proprement parler, de peintres *de genre ;* quant à ses enlumineurs, ils ne sont pas des réalistes comme ceux du Moyen-âge, et leurs miniatures représentent surtout des sujets de fantaisie, des dieux et des déesses, des héros semi-romains. Heureusement, à défaut des scènes figurées, il nous reste les scènes écrites.

En lisant les relations des voyageurs contemporains qui ont visité l'Italie, la France, l'Allemagne et l'Angleterre, nous avons rencontré nombre de petits tableaux pittoresques qui répondent précisément à notre programme. C'est ce premier filon que nous essayons d'exploiter aujourd'hui. Nous étudierons d'abord les façons de voyager au XVIe siècle, ensuite chacune des relations en particulier.

I.

Parce qu'il a inventé les chemins de fer, notre siècle à la vapeur se persuade volontiers qu'il a même inventé les voyages, ou peu s'en faut; c'est une erreur. On voyage beaucoup au XVI[e] siècle. La Renaissance est fille du Moyen-âge aventureux, nomade et toujours sur le qui-vive; ces habitudes remuantes, ce besoin de locomotion, elle les a dans le sang et ne s'en dépouille pas du jour au lendemain. Les chemins peuvent être mauvais, mal entretenus, dangereux même, les moyens de transport primitifs; elle se déplace avec une surprenante facilité.

Ainsi, la Cour est toujours en branle avec son train formidable « de princes, de ducs, de barons, de prélats, si nombreux qu'à chaque grand voyage, le cortège est de huit mille chevaux et d'autant de personnes[1] ».

« Pendant les quarante-cinq mois de mon ambassade, écrit Marino Giustiniano, j'ai été presque toujours en voyage, et jamais la Cour ne s'est arrêtée quinze jours de suite dans le même endroit[2]. »

Le gentilhomme et le bourgeois vont périodiquement *aux champs*, l'un à son château, l'autre à sa campagne. Le marchand court de marché en marché, de foire en foire, à la Guibraye et au Lendit, à Bordeaux et à Uzès, à Caen, à Troyes, à Beaucaire et à Lyon, où il se rencontre avec le Limousin, l'Auvergnat, le Normand, le Provençal, le Suisse, le Flamand, le Florentin et le Génois.

Le compagnon fait son tour de France. L'architecte, le peintre, le sculpteur, le potier, le huchier voyagent du château à la ville, et de la ville au château. Des convois d'artistes français, italiens, flamands, à pied, à cheval ou en charrette, circulent entre l'Italie, les Flandres et l'Espagne. Les messagers de l'Université vont et viennent entre Paris et la province, amenant et ramenant des troupes d'écoliers et d'étudiants avec leurs bagages.

On va aux eaux, comme aujourd'hui, par hygiène et par mode, et la foule des baigneurs est considérable. « A Plommières (Plom-

1. *Relations des Ambassadeurs Vénitiens*, Paris, 1838. Cellini, dans ses *Mémoires*, dit même que « le train de la Cour, qu'il suivait, se composait toujours de plus de douze mille chevaux. »

2. *Idem*.

bières), dit Montaigne[1], la grande presse est dans la saison du printemps, en may.... A Bade, au logis où nous logeâmes, il s'est vu, pour un jour, trois cents bouches à nourrir ». « Pougues est la source la plus célèbre de toute la France; tu y trouveras rassemblées dans la saison, quantité de personnes illustres qui viennent soigner leur santé[2]. » A Balaruc, Platter rencontre « grande affuence de beau monde venu de Montpellier, de Nîmes, de Toulouse ou d'ailleurs[3] ».

Des bandes de pèlerins, riches et pauvres, jeunes et vieux, grands seigneurs et petites gens, sains et malades, sillonnent constamment les grands chemins. Car le pèlerinage n'est pas seulement l'accomplissement d'un vœu, c'est encore une manière de voir du pays et de changer d'air, une partie de plaisir, d'hygiène et de dévotion tout à la fois. Chaque année, la partie se renouvelle, elle devient obligatoire comme pour nous, le déplacement aux bains de mer ou à la montagne. « Lorsque le temps nouvel approche, les femmes emprennent à aller en quelque pèlerinage et, quelque besogne que les mariz aient à faire, il ne leur en chault[4].» Parents, amis, voisins et voisines se concertent, « on se départ ensemble, et fait-on bonne chère ». La troupe, accrue de ville en ville et de village en village, gagne lentement, tantôt Rocamadour ou Notre-Dame du Puy, tantôt Saint-Michel au péril de la mer ou Notre-Dame de Liesse, Saint-Martin de Tours ou Sainte-Geneviève de Nanterre; et, chacun est « bien déboutté (bousculé) et foulé en la presse », pour faire toucher aux reliques les ceintures et les patenôtres des femmes.

Entre la France et l'étranger, la circulation n'est pas moins active. L'Europe se donne déjà rendez-vous à Paris. « Les voyageurs y accourent en foule, non seulement ceux de la province qui viennent pour leur plaisir ou pour voir la Cour, mais les Allemands, Flamands, Septentrionaux, Écossais, Anglais, Italiens, Espagnols, Portugais et autres. C'est un pêle-mêle et une confusion[5] ». Orléans, Bourges, Poitiers, Montpellier, Toulouse sont pleins d'étudiants étrangers, venus des quatre coins de l'Europe pour apprendre le droit, la médecine et le français. A Orléans, la colonie allemande est

1. *Voyage en Italie.* (Éd. 1774.)
2. *Iodoci Sinceri itinerarium.*
3. *Félix et Thomas Platter,* Montpellier, 1892.
4. *Les quinze joyes du mariage.*
5. *Relations des Ambassadeurs Vénitiens,* Lippomano.

si nombreuse qu'elle forme ce qu'on appelait une *nation*, avec une organisation, un personnel, des privilèges, une juridiction à part [1]. La France, à son tour, envoie ses fils de famille achever leurs études à Leipsick, Heidelberg, Bâle, Louvain, Salamanque, et surtout à Rome, à Pise, ou à Padoue; car le voyage d'Italie est le complément obligé d'une bonne éducation; Montaigne ne manque pas de le recommander à la jeunesse, « non pour en rapporter seulement à la mode de notre noblesse françoise, combien de pas a *Santa Rotonda*, ou la richesse des calessons de la *Signora Livia*, mais pour se frotter et limer la cervelle contre celle d'autruy » [2].

Aujourd'hui que le chemin de fer absorbe toute la circulation et fait le vide autour de lui, les grandes routes sont désertes et silencieuses; mais autrefois, quelle animation, quel va-et-vient pittoresque de charrettes, de chariots couverts et de chariots branlants, de litières, de coches, de voitures de toute sorte, circulant au milieu des cavaliers, des piétons, des sommiers, des mulets et des chevaux! Pèlerins et mendiants, le bâton à la main, colporteurs le sac au dos, messagers la gibecière au côté, soldats rejoignant leurs foyers l'épée sur l'épaule, se croisent avec les longues processions marchant bannière en tête, et les lourds chariots qui s'avancent lentement, à la file, traînés par des bœufs. Les charretiers jurent, les chiens aboient, les bœufs mugissent, des « bandes d'étudiants, se tenant par la main, chantent en chœur pour oublier la longueur de la route » [3]. Le postillon sonne du cor [4], passe et disparaît.

Un conseiller chemine gravement sur sa monture, « botté et esperonné, suivi de son clerc, ayant devant luy son manteau, son bonnet en son sein et l'escriptoire au côté » [5]. Des nouveaux mariés font leur voyage de noces, lui en selle, elle en croupe [6]. « Maître Pihourt, maçon de Rennes, se rend à Châteaubriand, monté sur sa jument, botté de foin, ceint sur sa grand'robe, et le chapeau bridé [7]. » Benvenuto Cellini, toujours terrible, chevauche, « une cotte de mailles sur

1. Abr. Gölnitz.
2. Montaigne, *Essais*, III.
3. *Félix et Th. Platter*.
4. Ce qu'on appelait le *huchet*.
5. Du Fail, ed. Elzevir, II, 27.
6. Dans la *onzième joye de mariage*, un galant monte à cheval, « on luy baille la demoiselle derrière luy, elle l'embrasse à cheval pour soy tenir, et Dieu sçait s'il est bien aise ».
7. Du Fail, *Eutrapel*.

le dos, de grosses bottes aux jambes et l'escopette au poing »[1]. Voici les « mulets du Roi, chargés de la garde-robe royale, avec leur muselière d'osier portant la provision de route; sur leur tête, trois plaques de cuivre aux armes du Roi, des bandes de drap rouge à longues franges tombant du milieu du front, et nombre de glands pendillant tout autour »[2]. Marguerite de Valois voyage à petites journées dans sa « litière à pilliers doublez de velours incarnadin d'Espagne, en broderie d'or et de soie nuée à devises; ladite litière toute vitrée, et les vitres faites à devises; suivie des litières de ses dames d'honneur, de six filles à cheval avec leur gouvernante, et de six carrosses ou chariots où va le reste des femmes »[3]. Le carrosse du duc d'Alençon, est « flanqué aux quatre coins, de quatre paires de pistolles (grands pistolets) avec une escarcelle de maroquin à mettre plomb, moules et balles, et quatre livres de poudre pour emplir les fourniments »[4]; il est vrai qu'on est au fort de la guerre civile; le duc vient de se mettre à la tête des *malcontents*, il sait qu'on cherche à l'arrêter et prend ses précautions.

Voulez-vous maintenant savoir quelle était la tenue d'un voyageur de condition moyenne?

Pour la tête, il faut estre très soigneux de se munir ou d'un capuchon ou d'une coiffe qui soit attachée au chapeau même, et qui, descendant jusque sur le col, se vienne lier sous la gorge. Pour le vent et la pluie, les jambes doivent être munies, outre les bottes, de gamaches (guêtres), ou au moins de bonnes galoches (chaussures à semelles de bois). J'aimerois mieux porter l'espée à la ceinture qu'avec un baudrier, pource que le poids de l'espée, pour légère qu'elle soit, blesse à la longue l'épaule droite, là où pose le baudrier. Dessoubs l'habit, entre chair et chemise, je me mis un brayer (caleçon) feint, de toile, dont la ceinture estoit par dedans de cuir double, cousu en diverses bougettes (petites poches), qui se fermoient toutes avec un lacet commun. Là-dedans je mis quarante-six pistoles et en cousis dans ma camisole, sous les aisselles, vingt autres... De plus, je munis mes poches de tablettes, d'escriptoire, d'une montre, d'un estui et d'un couteau, choses estrangement nécessaires par voyage à ceste heure. Pour mes hardes, je

1. *Mémoires de Cellini*, p. 197.
2. *Coryat's crudities*, voir ci-après.
3. *Mémoires de Marguerite de Valois*. « Feu mon père, dit Brantôme, dans la *Vie d'Anne de Bretagne*, et luy (M. d'Estrées) avoient été nourriz tous deux pages de la roine, et tous deux alloient sur les mullets de sa litière; laquelle les a bien faict fouetter quand ils faisoient aller les mullets d'autre façon qu'elle ne vouloit, ou qu'ils eussent bronché le moins du monde. Mon père alloit sur le premier, M. d'Estrée sur le second. »
4. Monteil, II, 606, 607, notes.



LA COUR DE HENRI III EN VOYAGE.

Tapisserie de la « Reale Galleria degli Arazzi », à Florence.

(Dans le fond, à gauche, on voit le château d'Anet.)

pris une valise de cuir fermante avec une chaisne de fer et cadenas, longue de cinq palmes et haute de deux, en quoy je faillis; car ou il la faut prendre plus petite, qui tienne quelque vingt-cinq ou trente livres pesant, de sorte que l'on la puisse porter commodément sur la croupe de son cheval... ou bien, il faut prendre une grande malle qui soit la juste charge d'un cheval, et faut qu'elle soit de bois; résistant plus à l'eau et conservant mieux les habits qui se gâtent entièrement dans celles de cuir. Dans cette valise, je mis mon linge, six de chaque sorte; un pourpoint de satin et un manteau de panne et des souliers, pour se vêtir civilement aux villes de séjour [1] »

« En France, dit un voyageur allemand [2], les routes sont plus sûres que partout ailleurs », et il attribue cette sécurité à ce que « le port des armes à feu est interdit aux voyageurs, tandis que les cavaliers de la maréchaussée défilent deux à deux, armés de leur escopette, le long des grands chemins. Un autre avantage, c'est qu'il y a des coches publics [3] qui partent de Paris pour différentes localités et reviennent dans la capitale. Partout on trouve des chevaux de louage, excepté dans les endroits où des ordinaires sont organisés, et ces ordinaires sont de deux sortes, les *postes* qui sont rapides, et les *relais* qui sont plus lents ».

Du temps de Henri II, le maître de poste de Paris était Brusquet; il avait sous ses ordres plus de trente postillons avec cent chevaux, et s'intitulait *Capitaine de cent chevau-légers*. Brusquet était « le premier homme pour la bouffonnerie qui fust jamais, ni sera », nous dit Brantôme [4]. C'est lui qui, recevant à dîner le maréchal Strozzi et ses amis, leur fit servir « des pastés dans lesquels il y avoit, aux uns des vieilles pièces de vieux mors de brides, aux autres des vieilles sangles, aux autres de vieilles croupières, aux autres de vieux pommeaux de selles... Bref, ces messieurs les pastés estoient remplis de toutes vieilles penailleries de ses chevaux de poste, les uns en petits morceaux et menuzailles, les autres en grandes pièces en forme de venaison. » Inutile de dire que le maréchal lui rendait la pareille avec usure. Brantôme raconte par le menu ce qu'il appelle leurs *bons tours*, assaut de plaisanteries énormes qui font songer à Rabelais et mèneraient aujourd'hui leur auteur tout droit en police correctionnelle.

1. J.-J. Bouchard, *Itinéraire de Paris à Rome*. Voir aussi le *Proxeneta* de Cardon qui fait au voyageur des recommandations assez singulières.

2. Iodoc, Sincerus, *Préface*.

3. L'établissement de ces coches date de Charles IX. Corrozet, chap. XXI.

4. *Vie de Strozzi*.

Le service de la messagerie s'effectuait par l'entreprise des messagers de l'Université. Si vous voulez savoir comment s'opérait la livraison des colis, du Fail[1] vous introduira dans le bureau de « Mériane, messager de Maine à Paris. Arrivé qu'il estoit à la Rose rouge, au bas de la rue Saint-Jacques, chez ce bonhomme Thempé de Quemper, il s'enfermoit au petit cabinet, se rembarroit, et, par une fenêtre à demy treillissée, délivroit à cestui son sac, à l'autre son pacquet, et à plusieurs séparez par rangs et ordres, du beurre, chappons, langues fumées, etc. ». Mériane est le prototype de l'employé barricadé derrière le grillage de son guichet; il a fait souche.

A ces divers moyens de transport, il faut ajouter la navigation fluviale. Barques et bateaux de toute forme, conduits par des rameurs ou halés par des chevaux, descendaient et remontaient sans cesse la Loire, la Seine, le Rhône, la Saône, la Garonne, chargés d'hommes, de chevaux et de voitures ; car le fleuve offrait encore la voie la plus sûre et la plus commode à des gens qui n'étaient pas, à beaucoup près, aussi nerveux et aussi pressés que nous.

Dans un de ses meilleurs dialogues, *Iter et equus*[2], Louis Vivès met en scène une bande d'écoliers qui profitent d'un jour de congé pour faire une excursion aux environs de Paris, un vrai petit voyage avec toutes ses péripéties.

« Voulez-vous que nous allions en partie à Boulogne qui est auprès de la Seine ? — Nous ne voulons pas mieux. J'ai une haquenée. — Et moy un cheval de louage. — Et moy j'irai en chariot avec Planetes. Les autres, si bon leur semble, nous suivront à pied ou en barque. »

On se prépare ; le garçon d'écurie bride le cheval de travers : « Et maugré-bien de vous ! Engorgez-vous la bride rude au petit cheval? Mettez-luy plustost ceste bride légère, avecques les bossetes. » Le harnais est tout rompu, il faut le raccommoder tant bien que mal avec une corde; bref, on se met en route. Les chevaux vont cahin-caha, suivis des piétons, pendant que les autres se querellent avec le charretier qui réclame le double du prix convenu. Les cavaliers vont de l'avant; on se retrouvera « au Chappeau Rouge, un cabaret à loger, auprès de la Pyramide du Roy, non loin de la maison du curé. »

A peine sortis de Paris, nos jeunes voyageurs aperçoivent à distance un groupe d'hommes : « Ils ressemblent à des gens d'armes

1. *Contes d'Eutrapel.*
2. Traduction de Benjamin Jamin, 1573.

mercenaires, à des Allemands (reîtres). Que faut-il faire? Retourner de peur qu'ils nous destroussent, ou passer outre et leur échapper à course de chevaux par les champs? mais s'ils portent harquebuzes? » Heureusement les prétendus « picquiers allemands » ne sont que des paysans parisiens inoffensifs qui passent, le bâton à la main.

Cependant les gens de la charrette n'en ont pas fini avec leurs aventures. « Le charretier, estant courroucé qu'il n'a eu autant qu'il avoit demandé, les a menés par un chemin scabreux. D'autre part, comme les chevaux se travailloient de toutes les forces de retirer les roues qui tiennent dedans une boue profonde, ils ont rompu le limon du chariot, et le collier et les bandes de la roue avecques les clous sont ostés; et luy, aveuglé de colère, maugrée de maudissons exécrables ceux qu'il mène. » Il faut quitter la charrette et monter dans « un autre grand chariot voiturier, lequel sans charge s'en va à Boulogne. »

Ceux qui voulaient descendre la Seine en bateau ne sont pas mieux partagés. « Les bateliers disent qu'ils ne peuvent par ce vent voguer aux avirons, ni avec leurs perches, et que les chevaux de halage sont tous empeschez à je ne scay quel ouvrage. Ainsi, ils n'ont pas encore démarré. Ils n'arriveront point à Boulogne avant la nuit. »

Les cavaliers continuent leur chemin et admirent le paysage : « Voy comment ce ruysseau coule doucement; c'est une eau toute claire comme cristal entre petites pierres dorées. Entends-tu le rossignol et le chardonneret? Certainement ce territoire de Paris est fort plaisant. O que la Seine coule d'une vitesse paisible! comme cette petite navire est menée parmy les ondes, ayant vent en pouppe! » Plus loin le spectacle change, on traverse des terrains « pleins de curailles (déblais) de maisons vieilles ruinées » (peut-être les carrières de Passy qui, de temps immémorial, servaient de décharges publiques). Un des cavaliers se plaint que son cheval est trop dur : « Séez-vous les jambes jointes et non ouvertes, dit son camarade, vous sentirez ainsy moins de peine. — Cela appartient aux femmes, répond l'autre, et le ferois si je ne craignois les moqueries des passants. » Finalement un cheval se déferre, il faut s'arrêter à une auberge sur la route, « afin de ne pas coucher dehors et sans souper ».

Voici une autre scène de voyage d'un caractère tout différent que j'emprunte au *French Schoole-maister*, recueil de « familières con-

fabulations non moins plaisantes que profitables », destinées aux Anglais qui veulent apprendre le français [1].

Deux voyageurs se rencontrent : « Où chevauchez-vous si bellement? — A Londres, à la foire de la Berthelemy. — Et moy aussi. Si vous voulez, nous irons ensemble pour plus grande assurance. » Une bergère vient à passer : « Mamye, où est le droit chemin d'icy au prochain village? — Tout droit devant vous, monsieur. — Quantes lieues avons-nous? Dites-moy, sans mentir. — Deux lieues et demie, et un peu plus. » Un des cavaliers est incommodé par la poussière « qui lui crève les yeux. — Prenez ce taffetas, dit l'autre, pour mettre devant vostre face, et il vous gardera de la pouldre et du soleil. » Plus loin, le passage est dangereux : « On destroussa l'autre jour un riche marchand au costé de cest arbre. » Il faut presser les chevaux et gagner la ville dont les portes ferment à neuf heures. Enfin, nos voyageurs arrivent à temps; ils descendent au *Cygne* : « Dieu vous garde, mon amy. Logerons-nous céans pour ceste nuit? — Ouy dea, monsieur, fait l'aubergiste. » Et le voyageur, en bon anglais, s'inquiète tout d'abord de sa monture : « Frottez bien mon cheval, destroussez sa queue, faictes-luy bonne litière; ne l'abreuvez pas sitost, car il est encore trop chaud. Pourmenez-le un petit. Regardez ci les sangles ne sont pas rompues. Apportez ma bougette (valise) qui pend à l'arçon de la selle. Tirez mes bottes et nettoyez-les; puis mettez mes tricouses [2] et mes esperons dedans. — Il sera fait. Vous plaît-il maintenant venir souper? — Tu dis bien; or sus, allons. »

Le cavalier se met à table; c'est un dîner de table d'hôte. Les politesses et les *toasts* de rigueur commencent : « Monsieur, je boy à vous. — Je vous plegeray de bon cœur. — Il me semble que je vous ay veu d'aultres fois. — Ouy certes; je suis de Londres. — Seray-je si hardy de demander vostre nom? — Je m'appelle Sampson. — D'où venez-vous maintenant? — De delà la mer, de France. » Et Sampson raconte les dernières nouvelles de France, reçues « hier soir par un poste (courrier) ».

Après souper, il faut gagner le lit. « Jehanne, dit l'aubergiste, faites bon feu en sa chambre, et qu'il ne luy manque rien. — Mamye, mon lit est-il fait? est-il bon? — Ouy, monsieur; voyez que c'est un bon lit de plumes, les linceulx sont tout blancs, et la taye d'oreiller.

1. Ce petit livre fort rare, imprimé à Londres en 1612, m'a été prêté par M. le baron Pichon. C'est la seconde édition; la première doit dater des dernières années du XVI[e] siècle.

2. *Triquehouses*, gros bas de voyage.

— Tirez mes chausses et bassinez bien mon lit, car je suis mal disposé, je tremble comme la feuille sur l'arbre. Chauffez mon couvre-chef, et me serrez bien la teste. Holà, vous serrez trop fort. Apportez moy un oreiller et me couvrez bien. Tirez mes courtines (rideaux) et les attachez d'une épingle. Où est l'urinal? où sont les privez? montrez-les au garçon. — Montez là-haut, dit la fille au laquais; si vous ne les voyez, vous les sentirez bien. Monsieur, ne vous faut-il autre chose? Êtes-vous bien? — Ouy, mamye. Esteignez la chandelle et approchez-vous un peu de moy. — Je l'estaindrai quand je seray hors la chambre. Que vous plaît-il? n'estes-vous pas encore bien? — J'ay la teste trop basse, haussez un peu le traversin, je ne sçauroy coucher si bas... — Dormez, dormez, dit l'autre en s'en allant. Dieu vous doint bonne nuict et bon repos. — Grand mercy, la belle fille. »

EDMOND BONNAFFÉ.

(*La suite prochainement.*)



LE

PORTRAIT-MINIATURE EN FRANCE

LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)



Le rival d'Augustin, Isabey, est un tout autre homme ; l'artiste prime en lui, et s'il étudie la nature, c'est à l'école buissonnière, sans plus songer de gloires très hautes ni méditer guère.

L'esprit calculateur lui fait défaut absolument, il s'en va à l'aventure, comptant sur sa chance, sur sa gaîté, sur sa belle santé pour dompter les obstacles. Augustin était arrivé à Paris comme un Auvergnat, Isabey y tomba comme un aérolithe ; l'un avait son but, l'autre ne savait pas ; tous deux réussirent.

Isabey arrivait de Nancy, mais il était Comtois d'origine, c'est dire un Auvergnat plus gai. Lui-même a conté dans des mémoires dont M. Taigny a tiré une étude ravissante [2] ses débuts dans la carrière d'artiste, comment ayant été destiné à la musique et son frère à la peinture, ils intervertirent un beau matin les rôles et en eurent une folle joie. Jean-Baptiste Isabey, né en 1767, n'avait pas tout à fait dix-huit ans quand il quitta ses parents, lesté de rares écus, pour venir à Paris frapper à la porte de François Dumont, le miniaturiste. La bonne histoire ! L'enfant arrive dans un palais, est introduit près d'un personnage fort grandiose, lequel lui refuse tout net

1. Voir *Gazette*, 3e pér., t. XI, p. 237.
2. Edmond Taigny, *Mélanges*. Paris, Hachette, 1869, pp. 1 à 102.

des leçons. Il fallait être Comtois pour avoir osé, mais il fallait l'être davantage encore pour ne pas reprendre tantôt le coche. Isabey n'y songea pas un instant; il dessinait passablement, il avait bonne envie de bien faire, nul respect humain : il se mit à peinturlurer des boutons d'ivoire pour manger. Vous savez, de ces boutons énormes, enfermés dans un verre et que les mirliflors de 1785, les jolis messieurs perruqués de Debucourt cousaient à leurs vestes de soie. A douze sols l'un, on avait le pain, le couvert, et quelques piécettes menues pour passer les dimanches. Ici, Jean-Baptiste Isabey *tarasconne* un peu, je veux croire, car il dit que la fortune s'en vint tout bonnement le prendre au lit, sous les traits d'une connaissance qui l'introduisit à la Cour pour des besognes secondaires. Il s'agissait, paraît-il, de copier deux portraits de Sicardi représentant le duc de Berry et le duc d'Angoulême, fils du comte d'Artois. Isabey a vingt ans alors, il est joli garçon, un peu fille d'aspect, d'une humeur charmante et d'une habileté de main appréciable; il plaît à tous les princes. C'est le conte de fées dont vous prendrez la part de vérité possible, car il y a là-dedans des bals travestis où on le déguise, où la reine s'amuse de sa mine, où il grimpe comme un chat sous son déguisement pour faire rire la galerie. La Révolution vint jeter un peu d'eau sur ce feu; Isabey s'est gaudi extrêmement, mais la bourse est plate. C'est alors qu'il exécute ces portraits de consolation dont je parlais tout à l'heure, et qu'on lui paie si on en a le temps.

Une ou deux années auparavant, Dejabin l'éditeur l'avait employé à sa série de portraitures. Il l'avait campé en une espèce de cave, avec mission de prendre à leur passage les députés allant aux séances. Isabey raconte qu'il en fit plus de deux cents à six livres l'un; il exagère. Je n'ai pas trouvé plus de vingt-cinq croquis signés de lui, et ils ne sont pas des meilleurs [1].

Déjà Isabey a sa note à lui dans le dessin ou la miniature; il exécute le coup de vent sur les cheveux, l'embroussaillement des

1. Ces portraits sont au cabinet des Estampes. Ils sont d'un dessin assez mou. Voici les noms des députés dessinés en 1789 par Isabey : Billette (Bretagne), Bonnemant (Arles), Bouchette (Flandre maritime), Bourrier (Orange), Brueys, baron d'Aigalliers, Buffy (Dourdan), Dufresne (Alençon), Gillon (Verdun), Grieu (Rouen), Leguen (Landivisiau), Giriol (Auxois), Humblot (Beaujolais), Landrin (Montfort l'Amaury), Liénart (Péronne), Martin (Béziers), Mauriet de Fleury (Marsan), Méchin, curé de Brains, Paultre des Epinettes (Auxonne), Urstours Saint-Michel (Comminges), etc. C'était du Couvent des Capucins que les artistes attendaient les députés à leur entrée.

perruques, témoin Barbier Valbonne représenté une pipe à la bouche, et auréolé d'un nuage capillaire. A la mode de Debucourt, il se plaît à peindre des femmes chassées « par les autans » et dont les jupes se plaquent malicieusement sur les formes. En 1793, il a la faveur du public ; on s'écrase devant ses miniatures ou ses toiles ; Delecluze



LA MARÉCHALE LANNES, DUCHESSE DE MONTEBELLO, PAR ISABEY. MINIATURE.

s'y est trouvé qui en a gardé le souvenir ennuyeux. Ce fut le temps où il connut Couthon, Robespierre et Saint-Just, où David son mentor tenta de l'enrôler parmi les révolutionnaires. Un mot de Mirabeau lui avait surtout fait impression, et décida peut-être de sa carrière : « Il vaut mieux illustrer un genre secondaire, que d'occuper le second rang dans un genre illustre ! »

Encore à ce moment, Isabey reste soumis à certaines règles de tradition ; ses miniatures pointillées ou lavées, tour à tour, n'affichent guère une personnalité; elles sont dans leur tenue peu dissemblables des œuvres similaires d'Augustin. Pourtant le jeune artiste a des trouvailles qui rappellent sans qu'il y tâche les effigies italiennes du xv[e] siècle. On voit de lui un joli minois de femme campé au premier plan d'un ivoire, encombrant les trois quarts du champ, et pour lointain des forêts, un coin de ciel bleu, des pics très verts fuyant à perte de vue. Rien n'est moins de l'Isabey que cela, et les plus avisés critiques s'y laissent surprendre. On croit Augustin et on le dit, jusqu'à la lecture des initiales ordinaires J. I. et à l'inspection des yeux. Isabey entend les yeux d'une manière à lui ; il les conçoit très grands, fendus en amande, tenant sur le visage une place inaccoutumée.

Par un de ces hasards ordinaires aux gens heureux, Isabey connut M[me] de Beauharnais avant son triomphe; Eugène et Hortense, si on l'en croyait, eussent été à tu et à toi avec l'artiste débutant. Ceci lui ouvrit tout naturellement les portes de la Malmaison, encore que le futur Empereur ne goûtât guère les familiarités comtoises de son hôte. Il fallut à celui-ci beaucoup de politesse ingénieuse pour faire oublier des frasques malséantes. Fut-ce pour obtenir un pardon qu'il montra certain jour le général, au milieu des allées de son parc, en un dessin célèbre mille fois repris par la gravure? Pour le coup, la carrière d'Isabey est faite; il a l'esprit et la souplesse convenables, il sait oublier les intimités d'auparavant, et il voudra, devant quiconque, prononcer le mot de Majesté en horreur aux bouches républicaines. C'est lui qu'on chargera des détails du sacre et de la cérémonie, lui encore qui les devra redire en un livre officiel. Isabey est à la cour de Napoléon ce que Moreau le jeune avait été sous le règne de Louis XVI, l'historien graphique des fêtes; seulement les circonstances sont bien autres. Napoléon impose ses idées, il donne le canevas sur lequel le peintre devra broder des épisodes. Quelques-uns de ces sommaires sont de la main du maître et laissent peu de liberté. Quand l'Empereur a divorcé, il commande une miniature de la nouvelle Impératrice; il la veut couronnée de roses, et Isabey se tire de cette fantaisie plutôt bien. Ensuite il s'agit d'un portrait du roi de Rome, ou de l'illustration d'un agenda, et la miniature ordonnée « représentera deux colombes dans le casque de Vénus (1), avec un aigle tenant une rose blanche! »

C'est l'époque où Isabey a franchement adopté un genre à lui,

dans les portraits de femme, je veux dire ces voiles de gaze auréolant les figures et communiquant à l'œuvre « un aspect aérien ». Ceci donne à son travail un coloris flou, impondérable, une note de dis-



L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE, PAR ISABEY. MINIATURE.

tinction et de fragilité dont il est extrêmement fier. En arrière de ces moyens, nous sentons une bonne part d'habileté pratique et de philosophie raisonneuse. Ce voile allège gentiment les chairs, encadre au mieux la figure, fût-elle celle de Mme Dugazon, mère noble cotée, ou celle de Joséphine touchant à la cinquantaine. Isabey sait bien

que les plus rétives viendront à lui sous ce bénéfice et il exagère un peu. Un fait remarquable en l'espèce, c'est combien les duègnes forment la majorité de sa clientèle, Mme de Talleyrand, Mme Potocka, la duchesse de Sagan, Mme Récamier, sans parler des émigrées rentrées en 1815 et qui lui feront fête.

Il lui reste peu alors de ce que lui ont enseigné les vieux. Il s'est fait une palette claire, harmonieuse, càline, étonnamment différente de celle d'Augustin. Il a créé une nouveauté dans la miniature, la brume nacrée. Son tort sera dans la suite de ne savoir plus s'abstraire de cette gamme et de la prodiguer. Plus une phrase marque, s'éloigne de l'ordinaire acception, moins on a raison de s'y attarder. A la Restauration, Isabey a des commandes incessantes, il les traite toutes sur le même modèle, dans une pose identique, avec le pareil décor. Alors, il s'avise de mettre l'ivoire de côté et de prendre le papier carton. Miel explique, en 1817, que ce papier a un apprêt spécial, que les couleurs gommées sont remplacées par des préparations minérales inaltérables. Mais tout en fournissant ces documents, Miel semble craindre des surprises. Il y a une aquarelle traitée en miniature par Isabey, un chef-d'œuvre incomparable, exposée en 1817, qui pourra souffrir de la lumière. Or, nous pouvons le dire aujourd'hui, en passant devant cette exquise merveille au Louvre, que les couleurs du peintre n'ont pas varié; elles n'ont guère changé non plus sur tant de portraits de famille encadrés depuis soixante-dix ans, mis en pleine lumière, fatigués de mille manières, et que les amateurs commencent à enfermer dans leurs médaillers comme des bijoux inappréciables.

Grand artiste, hors de pair, non pas, mais sûrement inventif, créateur, subtil, et le plus spirituel des hommes. Miniaturiste cependant toujours, en dépit d'excursions sur d'autres domaines dans l'aquarelle ou la peinture d'histoire. Qu'il montre en un dessin fort poussé les membres du Congrès de Vienne, ou les splendeurs du sacre impérial, Isabey reste de son art d'origine. On l'a comparé à Moreau, on le pourrait tout aussi bien rapprocher du vieux Fouquet, et de Raffet aussi pour certaines œuvres. Il n'eut, toutefois, ni la sérénité magnifique du premier, ni la philosophie très communicative du second. Il vécut beaucoup plus de la forme, des moyens extrinsèques, et tout en possédant une expression rivale, il n'eut pas leur foi. Ils sont forts, lui est aimable, mais d'une amabilité très voisine de leur force. Et pour le juger équitablement, peut être le faudrait-il entièrement connaître; or, le voici dispersé aux quatre coins du monde.

Le Louvre a de lui des besognes moyennes, dans ses premiers procédés (je ne parle pas de l'*Escalier*, du Louvre, mais de petits por-



LA GRANDE-DUCHESSE CATHERINE DE RUSSIE, PAR HENRI BENNER. MINIATURE.

traits). Le *Congrès de Vienne* est resté en Angleterre, le *Sacre*, la *Revue du Carrousel*, la *Table des Maréchaux* y sont également. Un *Napoléon* de lui est à Pithiviers, un autre est chez l'honorable Dudley Coutts Majoribanks, membre du Parlement, à Londres. On voit de

ses portraits chez Mme Rolle, à Paris, entre autres celui du *Roi de Rome*, charmante esquisse gravée en couleur pour la *Gazette;* chez le duc de Morny, chez M. Félix Panhard (*Duchesse de Berry* et *Duchesse d'Abrantès*). Mme Mathieu possède de lui un *Claude Odiot;* le comte de Gosford un *Colonel de Labédoyère;* M. G. Bomur une *Madame Récamier*. Bien d'autres ont été gravés, lithographiés, dont nous avons perdu la trace, et qui n'étaient pas des moindres. Où sont dans l'instant la *Dugazon*, l'*Impératrice Joséphine*, la *Reine Hortense* (passée en vente en 1884), *Madame Gail*, la cantatrice, la *Comtesse Fuchs*, la *Comtesse Apponyi*, *Mlle Leverd*, la *Comtesse de Périgord*, les unes portraiturées à Paris, les autres à Vienne, comme furent la princesse Volkonski ou la comtesse Potocka? Isabey a souffert du dédain où le tinrent les amateurs dans la dernière partie de sa carrière. En 1831, Leaves de Conches ne connaît Isabey que comme père « d'un jeune artiste plein de talent, de ressources et de vérité ». Son exposition de 1831 est une haute leçon pour les nouveaux « tentés de sortir des voies de la nature, mère de toute beauté » [1]. Le pis est que ces remarques ont leur justesse; Isabey est vieux, il se répète, et comme son genre date trop, on le traite en chose démodée.

Les élèves d'Isabey furent nombreux, bien peu toutefois s'avisèrent de le suivre. Un au moins eut cette particularité d'être son aîné de sept ans, Jean Guérin, et de ne lui emprunter à peu près rien [2]. Le tempérament de Guérin plus allemand, plus analytique, chercheur de minuties, avec par instants de curieuses envolées idéales, composa de ce miniaturiste étroit un des talents les plus puissants de la pléiade. Lui aussi avait débuté sous l'ancien régime, et s'était avisé de peindre sur des renseignements une Marie-Antoinette qu'on dit appartenir au comte de Germiny. Et suivant pas à pas la carrière de son futur maître, il avait exécuté pour le compte de Fiesinger, le graveur, une suite d'hommes célèbres de la Révolution, où Mirabeau tenait la première place. En vérité, l'élève surpassait alors son professeur futur. Comparés aux dessins d'Isabey pour Dejabin, les travaux de Jean Guérin marquent une notable avance. Et puis Fiesinger traduisait avec plus de soin les originaux en de fines gravures pointillées. Dans son exécution consciencieuse, tenue au plus près du modèle, Jean Guérin exprime un

1. L'*Artiste* (année 1831), n° 1.

2. Jean Guérin, né à Obernai en 1760, mort dans la même ville en 1836, chez de vieux amis qui l'avaient recueilli.



J. B. Isabey, pinx. A. Bertrand sc.

LE ROI DE ROME

(Étude à l'Aquarelle appartenant à Mme Roll)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Delatre, Montmartre

art définitif, « il entend la miniature d'une façon pour ainsi dire historique », assure M. Reiset. Et de fait, son *Kléber*, du Louvre, soutient la comparaison des œuvres peintes les plus vantées. Ce portrait a sa légende. Guérin le fit en 1798, on le montra à Bonaparte qui le voulut garder quelques jours et le plaça sur sa cheminée de la rue Chantereine. Depuis, Guérin prit séance du général Bonaparte lui-même et en composa une des effigies les plus puissantes de la série. L'Alsacien ne flattait pas. On l'avait bien vu pour Mirabeau, on le vit pour le héros dernier dont il note scrupuleusement les maigreurs et les rudesses. Il fut cependant plus tendre pour Desaix, son protecteur et son ami, qui lui avait fourni l'occasion de rentrer en France sous une défroque militaire. Il atténua volontairement certaines cruautés de la bouche, il idéalisa, il composa cette pièce exquise aujourd'hui possédée par un descendant du général Desaix, et que Fiesinger a gravée au temps du Directoire [1].

Sur la question de technique, Jean Guérin n'a rien demandé à son jeune maître. Sa miniature est poussée dans les gouaches au point de paraître une peinture à l'huile. A peine les figures laissent-elles l'ivoire indemne par endroits, le reste a des épaisseurs singulières et inattendues. Holbein a fait pour la cour de Henri VIII des portraitures sur vélin où l'on aurait loisir de trouver des analogies. Lui aussi, Guérin, affectionnait les fonds bleu uni sur lesquels les têtes se détachaient et prenaient un joli relief de miniatures primitives. Le rapprochement a sa valeur.

Un autre Alsacien reçut des leçons d'Isabey, mais celui-là accusa davantage l'influence de son maître. Il se nommait Henri Benner et était né à Mulhouse en 1776 [2]. Benner est ignoré chez nous, parce que, son éducation faite, il passa en Russie où la cour lui fit d'importantes commandes. Si l'on juge de lui par les gravures de Moscou exécutées sur ses miniatures, Benner fut un Isabey plus lourd, plus sérieux, mais très naïvement arrêté aux méthodes raffinées et

1. Il y eut beaucoup d'autres gravures du *Desaix* de Jean Guérin, entre autres celle de Élisabeth Erhan.

2. Je dois les renseignements concernant Henri Benner à M. Jean Benner, le distingué peintre, son parent éloigné. Il naquit à Moulhouse le 3 août 1776, de Jean-Henri Benner et de Marthe Steffan. Il mourut en 1818. M. Charles Franck, de Mulhouse, possède une miniature d'Henri Benner représentant son frère Frédéric; M. Édouard Benner conserve un portrait du roi de Rome exécuté en 1815. Les dames Benner, sœurs, nièces d'Henri Benner, ont de sa main divers portraits de famille.

aériennes de son professeur. Ses œuvres en Russie ont été publiées dans un album intitulé : « Collection de 24 portraits de la famille impériale peints par H. Benner qui a obtenu de S. M. l'Empereur la permission de faire graver ces portraits [1]. » Il y a là dedans deux parties : une rétrospective, où Benner montre le czar Pierre le Grand, Catherine, Paul Ier, etc., une contemporaine, prise sur nature, où l'artiste a réuni toute la famille régnante en 1815, Alexandre, grands-ducs et grandes-duchesses dans leurs costumes ordinaires. Or, Isabey eût peint lui-même les grandes-duchesses que nous ne les verrions pas différentes; ce sont ses poses, ses façons de dire les étoffes, d'enrouler des voiles légers ou des plumes à l'entour des visages. Aussi bien ces princesses étaient-elles tributaires de nos modes et de nos usages; j'ai eu occasion de signaler ailleurs le nom de leur tailleur parisien. C'étaient presque des Françaises que Benner avait trouvées là-bas; à les voir dans ses dessins on s'y laisserait prendre.

Au point de vue de la réputation d'une école et de la célébrité d'un atelier, Singry et Aubry auront davantage travaillé à la gloire de leur maître. Chacun d'eux prendra à Isabey une bonne chose : Singry la ressemblance flattée des modèles, la coquetterie des ajustements; Aubry, la distinction et cette habileté de fini remarquée surtout dans l'*Escalier du Musée* ou les cérémonies du *Sacre* [2]. Entre eux, ces deux artistes n'ont que de lointains points de contact; Singry est clair, papillotant, il s'attache aux gens de théâtre affublés de défroques, comme ce Michot, comédien ordinaire du roi, une de ses plus délirantes trouvailles, ou Mme Catalani couronnée de roses et que le graveur Dien rendra plus tard sous le nom de l'impératrice Joséphine. Par contre, Aubry recherche le sombre, les tableaux de genre, sous prétexte de portraits; ses modèles sont des personnes nées, dont l'anonymat protège la modestie. Mais il n'est point si mal avec les princes; on a gardé de lui une reine Caroline de Westphalie, une Joséphine autrefois à San-Donato, un Charles X; le Louvre possède de lui un portrait d'homme ordinaire, mais aussi la plus capiteuse femme blonde qui soit, sanglée dans un fourreau de velours noir et appuyée d'un bras sur une harpe d'or. Pour cette

1. Cet album se vendait à Moscou chez Rosenstranch « Au Magasin cosmétique ».

2. Jean-Baptiste Singry, né à Nantes en 1780, mort en 1824. Il débute au Salon de 1806 par son portrait. — L.-F. Aubry, né en 1767, mort en 1851, avait exactement l'âge d'Isabey. Il exposa en 1798, en 1804, et jusqu'en 1833.

besogne rare, Aubry a beaucoup regardé l'aquarelle de son maître, l'*Escalier*, dont nous parlions plus haut, comme dans sa Mme Catalani, Singry s'est inspiré de la *Marie-Louise* d'Isabey. Un peu plus tard, quand Singry mourra en 1824, à l'ouverture du Salon de peinture, laissant exposés les portraits du duc d'Orléans et de sa sœur, Jal



L'ACTEUR MICHOT, PAR SINGRY. MINIATURE.

aura motif de dire : « Isabey eût signé les œuvres, c'est vous dire de quel prix elles sont [1]. » Auparavant on avait écrit d'Aubry « qu'il faisait beaucoup d'honneur à son maître, qu'il l'imitait parfaitement par la ressemblance et le moelleux du pinceau » [2].

Ces deux artistes montés au premier échelon dans la hiérarchie

1. Jal, *L'Artiste et le Philosophe*, 1824.
2. *Pasquino et Scapin au Muséum*, 1804.

eurent une influence considérable sur la miniature en France. Aubry tint pendant longtemps un atelier pour les deux sexes, où l'on vit paraître Saint, dont nous aurons occasion de parler ci-après. Après 1848 il fut employé comme restaurateur à la direction des musées.

Je n'aurais jamais fini de nommer un à un ces représentants un peu oubliés de notre art national au commencement du siècle. Encore parmi les disciples d'Isabey il faudrait mentionner Mme Romagnesi, talent honorable [1], Mme Marie Jaser [2] qui s'était approprié les phrases de son maître au point de mettre les connaisseurs modernes dans le plus grand embarras. Jacques [3] se personnalisa davantage sans arriver au premier rang. Il eut une clientèle d'acteurs, Mlle Mars en Betty, Mlle Gavaudan en Jeannette; puis, en ricochet, des princesses, Joséphine, Hortense, Pauline Borghèse, probablement exécutées d'après d'autres œuvres. C'est Jacques qui avait peint M. et Mme de Lavalette, portraits offerts aux seigneurs anglais compromis dans l'enlèvement de 1815. Hollier [4], un autre miniaturiste du clan Isabey, se faussa quelque peu la main dans la peinture sur porcelaine ; ses ivoires sont durs, métalliques, luisants, en dépit d'une science très réelle et d'un sentiment assez élevé dans l'expression des figures. Hollier exposa de 1804 à 1831, et lui aussi se donna corps et âme aux gens de théâtre. Successivement il exposa Mlle Volnais, Mlle Duchesnois avec un carquois et une couronne antique, Mlle Mézeray, Mlle Boissieu, Mme Michelot, Mme Paradol en Sémiramis, Talma en Sylla. Pour sa Duchesnois, Hollier essuya les critiques de Chaussard, auteur pointilleux du *Pausanias*, lequel estime la pose trop raide quand Mme Duchesnois valait surtout par la nonchalance et le déhanchement voluptueux du buste. Mais ceux que voilà étaient des débutants sous l'Empire, ils balbutiaient à l'époque du *Pausanias*, plus tard ils diront autrement les choses. Tel est Delacluze [5] dont certain jour Delpech tentera un parallèle avec Saint, et qui avait reçu une médaille de deuxième classe l'année du mariage de Marie-Louise. Delacluze n'a point le dessin très sûr, mais son coloris est de première valeur. « Il a un éclat et une finesse dont on ne croyait pas la miniature

1. Mme Romagnesi travailla de 1804 à 1812.

2. Marie Jaser, née en 1782, morte en 1830.

3. Nicolas Jacques, né en 1780, mort en 1844. Son portrait du duc d'Orléans en 1817 fut payé 1,200 francs. Il travailla sous la Restauration et fut mis par Théodore Lejeune sur le même pied qu'Isabey, louange excessive.

4. Jean-François Hollier, né vers 1780, mort en 1845, travailla de 1806 à 1840.

5. Martin-Jean-Edme-Pascal Delacluze, né en 1778, mort en 1858. Élève d'Aubry.

susceptible. » On nota aussi Bouchardy, fils d'un graveur au physionotrace entraîné par Sicardi à la peinture serrée, témoin cette Mlle Duchesnois gravée par lui et vendue dans son domicile « Palais du Tribunat, rue d'Arcole, près le perron »[1]. Puis ce furent Thiboust[2], praticien des gouaches justement appliquées, faible pourtant dans les poses, et médiocre dans les ressemblances. Thiboust a portraituré Persius, chef d'orchestre de l'Empereur, lequel avait reçu pareil office de Paulin Guérin en 1811 et s'en était trouvé mieux, vous pensez. Je citerai également Montval, un sourd-muet[3]; Hénard[4], peintre d'actrices et de cantatrices : Mlle Bourgoin et Mlle Millière ; Besselièvre[5], ancien universitaire, un peu musicien, un tantinet poète et qui appliquait à la miniature les théories symphonistes de Schaunard. Tout naturellement Besselièvre dessina des comédiens, des ténors, des basses. Un Vauquelin de lui, assez joliment tourné, fut gravé depuis par Dequevauviller.

Point[6], élève de Vincent, a laissé quelques pochades gentilles, entre autres, au Salon de 1802, une femme accoudée sur un coussin de velours cramoisi. Il fit un *Montgolfier*, un *Napoléon* médiocre, de petites effigies naïves pour le commerce ; Bertrand Vincent s'inspira d'Isabey en des miniatures sur vélin et des « portraits aériens[7] ». Berny d'Ouvillé, Auvergnat pesant, parut aux Salons de 1806 et de 1808 avec une *Demoiselle Leverd débutante*, si différente alors de la personne capiteuse dont Isabey fera ultérieurement une coquette et fine aquarelle sur carton[8]. Quant à Macheret[9] il était de Dôle et avait étudié chez Devouge. Ses œuvres conservées au Musée de Lyon montrent des femmes un peu raides d'allures, mais gracieuses.

Ce sont là bien des carrières honorables un peu lestement décrites, et, cependant, combien n'en passé-je pas d'égales ! Dun[10], par exemple, étrange ciseleur de petits riens mièvres, étroits, mesquins, défiant la

1. Bouchardy, élève de Gros et de Sicardi, exposa sous le Directoire et l'Empire. Ne pas le confondre avec Étienne Bouchardy, né en 1797, mort en 1849.

2. Jean-Pierre Thiboust, né en 1763, mort après 1819.

3. Je ne trouve rien sur Montval. Il exposa en 1806. Serait-ce Montviol ?

4. Henard travaillait entre 1806 et 1812.

5. Claude-Jean Besselièvre travaillait dès 1806 et mourut après 1817.

6. Point travailla entre 1796 et 1806.

7. Bertrand Vincent, élève de Regnault. Il eut une médaille de première classe en 1810.

8. C.-A.-C. Berny d'Ouvillé exposa de 1802 à 1830.

9. Ferdinand Macheret, né en 1776, mort en 1830. Il travailla surtout à Lyon.

10. Dun travailla entre 1810 et 1820. On ignore ses prénoms.

loupe, abominablement poncifs et pourléchés, et, cependant, attachants comme des pages de missel, brillants comme des émaux. Dun avait suivi la fortune de Caroline Murat, et Mme Récamier possédait de lui un portrait de la reine, en buste, avec corsage rouge et perles enroulées, tout récemment passé en vente[1]. En Angleterre, je sais au moins deux autres dessins, signés de lui, dans le cabinet de sir H. E. Acton; l'un porte la date de 1810 et représente Edward Acton; l'autre de 1820 montre Mme Escalon, fille du comte d'Albon. D'aspect, ce sont là de pures chromolithographies.

Quaglia[2] était Italien et, l'année qui suivit le sacre de Napoléon, il fut attaché à la maison de Joséphine. Sa mission fut de peindre les portraits de l'Impératrice destinés aux cadeaux, d'illustrer des boîtes, et, généralement, de croquer, suivant les caprices de la souveraine, les personnes de son entourage. Quaglia faisait le portrait miniature dans le genre historique, mais il employait les ors, ce qui lui vaut les remarques pointues de Miel, le critique. « Comme la peinture n'est qu'une illusion, exprime celui-ci, y introduire la réalité, c'est en affaiblir le prestige. » La preuve en était administrée par Quaglia lui-même, qui se contentait du blanc de gouache pour figurer l'argent. Au demeurant, Quaglia n'eut qu'une fortune médiocre à Paris, malgré son titre officiel, il *pacotillait* de trop et manquait d'invention et d'esprit.

Guérard peignit Marie-Louise à Vienne, avant sa venue en France[3], c'est là son meilleur ouvrage. Depuis, le baron Boucher-Desnoyers fut chargé de graver ce travail qui devint classique et servit de type à cent estampes médiocres publiées sous l'Empire. Sur avis de Napoléon, Marie-Louise fut mise par Boucher-Desnoyers au milieu d'une gloire, ce qui ne manquait pas de prétention. Puis, en manière de réciproque, on chargea un jeune élève de Regnault et d'Aubry, Daniel Saint, de représenter l'Empereur sur un ivoire pour l'envoyer à Vienne[4]. Saint s'était révélé de bonne heure presque en

1. Vendu 300 francs.

2. Ferdinand Quaglia, né à Plaisance en 1780, venu en France en 1805, mort en 1830. Un portrait de Napoléon, exécuté par lui, se vendit 65 francs en 1815.

3. B. Nob. de Guérard. Je n'ai point vu d'autres miniatures de ce peintre.

4. Daniel Saint, né à Saint-Lô en 1788, mort le 23 mai 1847. Dès le Salon de 1806, Saint était classé, et le *Pausanias* lui donna la première place après Augustin. Il venait d'achever un portrait de Kourakin, quand l'Empereur lui fit donner la commande de son portrait destiné à l'archiduchesse Marie-Louise. Fut-ce celui que l'on encadra dans un cercle de brillants de 500,000 francs et que la future impératrice dut se suspendre au cou à son entrée sur le territoire français?

même temps qu'Isabey et qu'Aubry, par de fort délicates impressions d'art, un genre subtil et discret, qualités rares à l'époque et



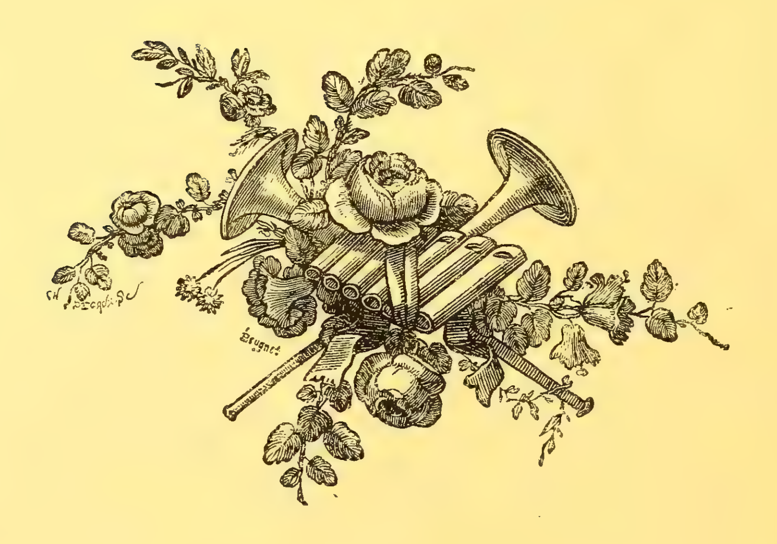
TALMA DANS SON ROLE DE SYLLA, PAR HOLLIER. MINIATURE.

généralement goûtées d'un petit cénacle. La Peyrière, un des collectionneurs les plus avisés d'alors, l'avait auparavant distingué et avait posé devant lui. Ce fut comme une consécration, car l'opinion du financier comptait à haut prix. Quoi qu'il en soit, Daniel Saint fut à

peine un artiste de l'Empire; il asseyait sa réputation quand les événements précipités mirent en question sa fortune. Heureusement, le nouvel État ne lui fut point mauvais. Plus qu'Augustin, avant Isabey même, Saint contribuera à maintenir la miniature sous la Restauration; le meilleur de sa carrière datera de 1814, encore que le côté féminin de ses œuvres ne valût jamais l'autre. Et comme, parmi ses rivaux, ni Augustin, ni Isabey, ni Aubry ne progresseront plus, il aura tout à coup l'avantage, en élargissant sa manière, en se débarrassant de formules démodées. Pour ces raisons, Daniel Saint nous servira de transition naturelle entre ce que nous venons d'écrire et ce qu'il nous reste à dire.

HENRI BOUCHOT.

(*La suite prochainement.*)



UN MAITRE OUBLIÉ DU XVe SIÈCLE

MICHEL PACHER



UN des plus grands artistes de la vieille école allemande, peintre et sculpteur tyrolien du XVe siècle, Michel Pacher, que M. de Wyzewa, à la suite de M. Janitschek, n'a pas craint d'appeler, et à bon droit, « l'égal des plus grands maîtres[1] », est resté jusqu'à ces derniers temps, sinon tout à fait ignoré, du moins plongé dans un injuste oubli dont ses compatriotes eux-mêmes ne semblaient guère songer à le tirer. Quelques-uns savaient tout au plus qu'il était l'auteur de l'admirable autel sculpté de l'église de Sanct-Wolfgang en Haute-Autriche, dont les volets peints étaient faussement attribués à Wohlgemuth ou à d'autres, et l'*Histoire des peintres* de Ch. Blanc, qui les dit provenir d'artistes anonymes de l'école souabe[2], est probablement le seul ouvrage français qui en fasse mention. Ce n'est guère que dans la seconde moitié de ce siècle qu'on se décida en Autriche et en Allemagne à accorder à Michel Pacher quelque attention et à s'inquiéter des autres œuvres qu'il avait pu laisser. Des documents divers, monographies, essais de biographie furent publiés successive-

1. *Gazette des Beaux-Arts* de mars 1890, p. 266.

2. Voir l'étude sur *Wohlgemuth*, par A. Demmin, dans le volume consacré à l'*École allemande*. (Paris, 1875.)

ment, tirant davantage de l'ombre la figure du vieux maître[1], et sa renommée, Dieu merci, va toujours croissant.

Je voudrais, à mon tour, faire enfin connaître en France ce grand artiste trop longtemps victime d'une injuste insouciance, heureux si je puis réussir à le mettre en lumière comme il le mérite et lui payer ainsi ma dette de reconnaissance pour les exquises jouissances que m'ont procurées ses œuvres et, entre toutes, cette incomparable merveille qui s'appelle l'autel de Sanct-Wolfgang, un des chefs-d'œuvre de l'art de tous les siècles.

I.

Bruneck, une petite ville fondée en 1251 par Bruno, comte de Wullenstetten et Kirchberg et évêque de Brixen, est la principale localité et une des plus jolies de cette longue vallée de Pusterthal, en Tyrol, qui s'étend des défilés du Brenner à la Carinthie. Située pittoresquement à l'entrée, au sud du Tyrol allemand et au seuil du Tyrol italien, elle participe, pour ainsi dire, aux caractères différents de ces admirables pays : au nord, c'est le royaume des glaciers, des gorges sauvages où roulent et mugissent les torrents, des sombres forêts de sapins; au sud, au contraire, voici venir peu à peu des campagnes fertiles, des bois de chênes et de hêtres, des coteaux couverts de vignes, de riantes vallées où de petites villes blanches : Brixen, Botzen, s'étalent parmi la verdure à l'ombre des figuiers et des amandiers, donnant un avant-goût de l'Italie; et petit à petit, à la langue et aux mœurs allemandes, succèdent et se mêlent les usages et l'idiome de la péninsule.

L'esprit à son tour devant se ressentir des rapports et du mélange partiel des deux races occasionnés par ce voisinage et déjà fréquents au moyen âge, c'est bien là la patrie d'un artiste qui sut unir si harmonieusement en lui les qualités diverses de l'art allemand et de l'art italien et les fondre en un tout vraiment original.

D'ailleurs, les artistes voyageaient et avaient pu aller étudier à

1. Il faut citer entre autres les découvertes et les travaux, d'étendue et de mérite divers, de MM. A. Primmisser, J. von Vintler, M. Koch, J. Ladurner et E. Förster, les premiers, Tinkhauser, A. Messmer, E. von Sacken, K. Schnaase, C. et F. Jobst et J. Leimer, E. Spatzenegger, Schönherr, C. Fischnaler, surtout de MM. G. Dahlke, W. Bode, H. Janitschek et H. Semper, dans diverses revues ou histoires de l'art allemand.

l'étranger les diverses tendances, quelques-uns jusque dans les Flandres. Aussi, dès le XIVe siècle, peut-être même auparavant, la peinture du Tyrol méridional porte les traces de la double influence du Nord et du Midi et offre un curieux mélange de passion italienne et d'ingénuité allemande. On en a d'intéressants exemples dans les peintures murales des églises de Terlan, de S. Johann in Dorf, de S. Martin in Kampill [1], petits villages des environs de Botzen, alors la plus riche ville du Tyrol et le centre de cette école artistique, et dans plusieurs fresques du cloître de Brixen.

Cette dernière ville succéda à Botzen au XVe siècle dans la direction de l'école du Pusterthal [2], témoin ces curieuses peintures retraçant des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament qui couvrent les murailles et les voûtes de son cloître pittoresque, et où l'on voit la transition de l'idéalisme du XIVe siècle au réalisme du XVe. Et ce fut non seulement la peinture murale qui s'y développa, mais aussi une très active école de peinture sur panneaux dont le centre fut probablement le monastère voisin de Neustift.

Le fondateur de cette école de Brixen-Neustift paraît avoir été un peintre dont le nom ne nous est point parvenu, mais dont on peut suivre l'œuvre de 1435 à 1464 [3]. Malgré la trace visible de diverses influences étrangères : de l'école de Vérone dans de hardis raccourcis, des Flamands dans les figures de femmes et dans certaines draperies, — il possède un vrai caractère local qui, à travers plusieurs

1. Voir *Die Wandmalereien von S. Johann in Dorf, S. Martin in Kampill und Terlan*, von Dr Hans Schmölzer (avec six reproductions phototypiques. Innsbruck, 1888).

2. Il existait en même temps au nord une seconde école tyrolienne : celle de l'Innthal; mais les peintres qui la composaient étaient bien inférieurs en nombre et en talent à ceux de l'autre.

3. M. Hans Semper (*Die Brixner Malerschulen des XV. und XVI. Jahrhunderts und ihr Verhältniss zu Michael Pacher.* — Innsbruck, 1891) l'appelle « le Maître de Brixen au scorpion » à cause de la présence de cet animal sur un étendard blanc dans la plupart de ses œuvres, — particularité qui d'ailleurs, remarque M. Semper lui-même, se retrouve dans d'autres peintures tyroliennes et italiennes. Ses principales œuvres sont : les peintures murales de l'*Ecce homo* et du *Crucifiement*, au cloître de Brixen (coin sud-ouest), 1435, — des fresques à l'église de Klerant (près Brixen), — un *Crucifiement* peint sur bois au monastère de Wilten (près Innsbruck), — deux autres tableaux de même sujet, dont l'un provenant du cloître des Franciscains à Botzen, au Ferdinandeum ou Musée d'Innsbruck (nos 6 et 8 du catal. de 1890), — l'*Enfant Jésus discutant dans le temple avec les docteurs* au cloître de Brixen (côté est), 1464, — une *Descente de croix,* au séminaire diocésain de Freising (Bavière), 1464, mais fortement repeinte.

nuances, va rester le ton fondamental de l'école au xv[e] siècle et en partie encore au xvi[e]. C'est un réalisme puissant et rude, d'un dramatique poussé à l'excès et inspiré sans doute des représentations populaires des mystères en usage dans le Tyrol : les personnages masculins, de vrais types de paysans au nez aquilin, aux sourcils en broussailles, aux fortes mâchoires, se livrent à une pantomime impétueuse et sont expressifs jusqu'à la grimace. Les vêtements, de forme bizarre et richement ornés, reproduisent fidèlement les costumes de l'époque. Comme coloris, il préfère les tons puissants et foncés, ce qui resta aussi la caractéristique de l'école.

Un autre peintre de ce temps, Jacob Sunter, dont on lit le nom au bas d'une des fresques du cloître de Brixen et qu'on peut suivre de 1446 à 1474, va nous montrer chez lui une culture plus développée et le caractère germano-flamand plus marqué. Il a une façon de sentir très profonde, tout à fait allemande ; l'expression de ses visages de femmes a quelque chose de naïf ; celle des hommes, à moins qu'il ne représente des méchants, est noble. Les draperies sont froissées en plis profonds. Son type de Christ se rapproche de celui de Schongauer : un autel à volets de lui, au Musée d'Innsbruck [1], représentant *Jésus-Christ aux limbes*, est inspiré visiblement d'une gravure de ce maître [2], comme aussi sa *Résurrection* peinte en 1472 au cloître de Brixen [3].

Avec lui, c'est l'art du Nord qui prédomine au Tyrol dans la seconde moitié du xv[e] siècle ; mais l'inspiration de l'art italien ne perd pas tous ses droits, et c'est ainsi qu'à la fin du siècle on trouve à Brixen une foule de peintres qui subissent à la fois ces deux influences. Leurs modèles italiens sont alors Mantegna avec ses hardiesses de perspective, sa recherche du relief des formes, et les Vénitiens dont ils imitent les couleurs chaudes et puissantes en y mêlant les tons foncés du Maître au scorpion. Les personnages masculins des scènes représentées ont conservé les traits populaires très accusés des types de ce dernier, tandis que les figures de femmes, plus délicates, rappellent l'École flamande, ainsi que les draperies bouffantes et chiffonnées de leurs vêtements où se mêlent les modes italiennes et allemandes. Les fonds de paysage de ces tableaux, d'une exécution soi-

1. N° 10 du catal. de 1890. (Peinture.)

2. Bartsch, 20.

3. Il a laissé encore au même cloître un *Couronnement de la sainte Vierge* et un autre tout semblable (1471) à l'extérieur de l'église de Wahrn (Pusterthal).

gneuse et détaillée, trahissent aussi l'influence flamande : au loin se voient des fleuves, des lacs entre de vertes collines ou des montagnes sauvages, des rochers couronnés de châteaux forts se détachant sur un ciel ordinairement d'or à arabesques, mais quelquefois bleu avec des nuages et des teintes embrasées à l'horizon; et une foule de figures diversement éloignées, de petits bateaux et autres objets animent ces paysages.

La plupart de ces œuvres se trouvent au monastère de Neustift et proviennent d'autels à volets qui décoraient probablement l'ancienne abbaye et son église et qui furent dispersés lors de sa reconstruction au siècle dernier. C'est de là aussi que viennent plusieurs autres peintures de même caractère qu'on voit aujourd'hui au Musée d'Innsbruck, au monastère de Wilten, à la Galerie de Schleissheim, au Musée national de Munich, à la Galerie d'Augsbourg, au séminaire de Freising, etc.[1]. Malheureusement, les artistes d'alors signaient rarement leurs œuvres, et, à défaut d'autres documents, on en est réduit à ignorer leurs noms.

Quant à la sculpture, à cet art des « tailleurs d'images » qui est resté jusqu'à ce jour un des dons spéciaux de la race tyrolienne, elle avait de bonne heure suivi la renaissance opérée vers le milieu du xve siècle en Souabe et en Bavière par l'étude directe, profonde et naïve de la nature, peut-être plus sincère même qu'en Italie où ce mouvement s'effectuait alors sous le contrôle de la tradition antique. Mais à ce réalisme plein de vie, aux formes vigoureuses mais souvent grossières, aux draperies froissées menu, manquaient la souplesse, l'élégance, la noblesse que les Italiens trouvaient dans leur distinction native, l'étude des modèles antiques et la vue continuelle de types qui n'ont pas cessé d'être renommés pour leur beauté.

II.

Enfin Michel Pacher apparut. Pendant que s'accusaient ces tendances et que l'école de Brixen oscillait indécise entre les diverses influences, vivait à Bruneck un jeune artiste dont le génie allait

1. Quantité de panneaux, statues et bas-reliefs provenant des autels exécutés au Tyrol au moyen âge et plusieurs retables entiers sont allés ainsi enrichir les musées et les collections particulières de l'étranger : de Munich, de Nuremberg, de Berlin, de Londres, etc. Un marchand d'antiquités bavarois disait, à la date de 1866, avoir, pour sa part, transporté vingt de ces autels.

trouver le point juste où les confondre en un tout harmonieux marqué à son sceau personnel et en faire surgir, à la fois en peinture et en sculpture, la fleur de l'art gothique en Tyrol.

Aucune chronique ne nous a laissé la date exacte de sa naissance, qui doit sans doute être placée entre 1430 et 1440 ; on n'a pas davantage de renseignements sur les traits caractéristisques de sa personne, sur son éducation artistique, et aucun écrit de sa main ne nous est parvenu. Quant à sa famille, bien que les vieux actes la déclarent « l'égale des meilleures entre celles des artistes allemands », ils ne nous disent rien de son origine.

La première œuvre signée et datée (mais plus ou moins authentique) qu'on connaisse de Michel Pacher remonte à 1465, mais ce n'est qu'en 1467 que son nom apparaît dans les archives du pays : à la fin d'un acte de fondation, maintenant disparu, d'un certain « Jörge Impamgarten », on cite parmi les témoins : « maître Michel le peintre, bourgeois de Bruneck[1] ». D'autres documents de date postérieure le mentionnent encore; ainsi, dans un registre in-folio où, de 1445 à 1509, sont inscrits les bénéfices annuels de l'hôpital et de l'église Sainte-Marie de Bruneck, « maist michel pacer » est cité comme témoin à plusieurs reprises, en 1469, 1472, 1475, 1492 et 1496. Son atelier se trouvait dans la maison portant actuellement le nº 79. Des archives de l'église Notre-Dame et de l'hôpital, il résulte que « Michel le peintre » paie en 1492 dix livres bernoises[2] pour l'impôt annuel de sa maison, et ses héritiers, auxquels il laissa des biens importants, ont à verser la même somme jusqu'en 1515, comme possesseurs de cet immeuble. La première mention de ceux-ci, à propos de l'autel qu'il avait entrepris à Salzbourg, étant du 18 novembre 1498 et l'artiste ayant reçu le 8 juillet précédent un acompte sur le prix de cette œuvre[3], c'est donc entre ces deux dates qu'il faut placer celle de sa mort. Il résulte aussi de ces derniers documents que l'artiste avait eu une fille, Marguerite, déjà morte en 1502.

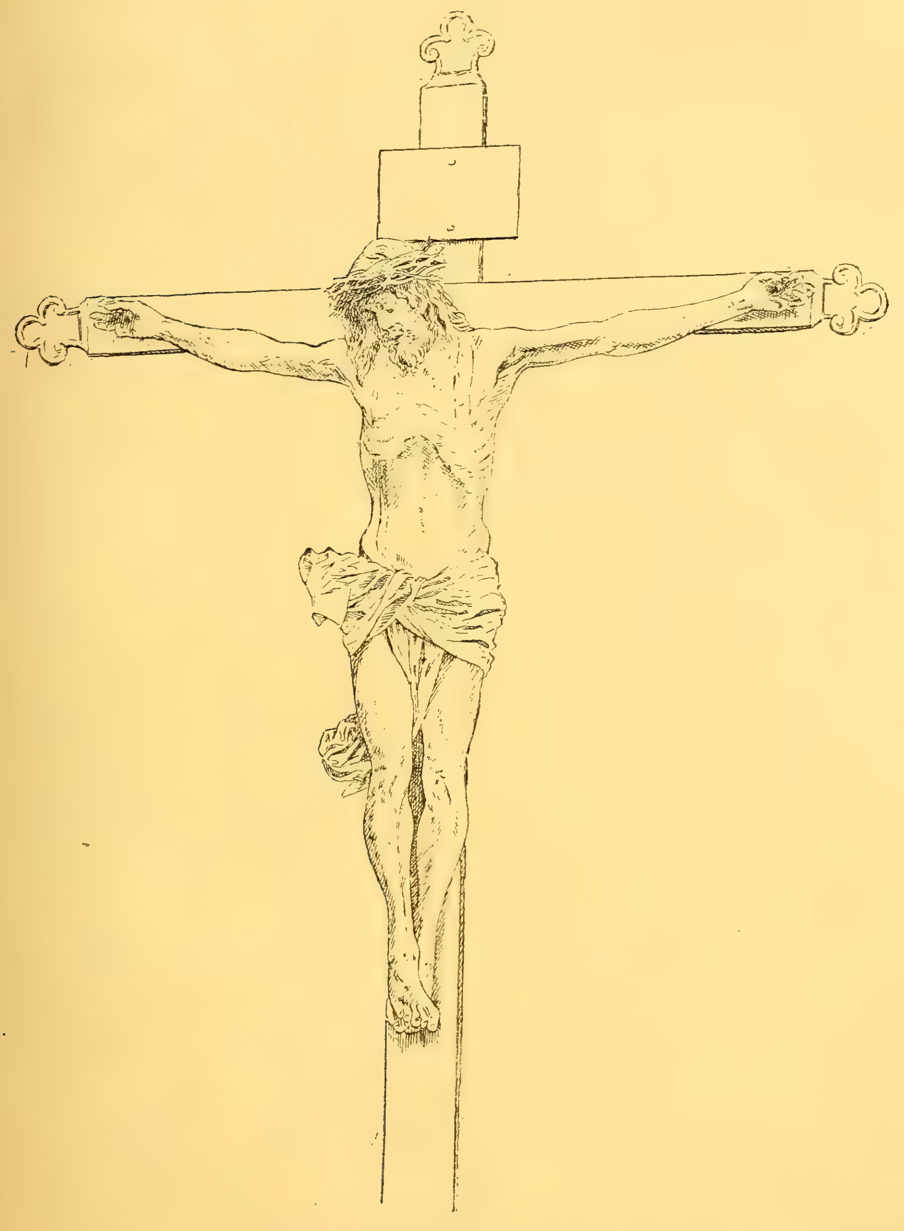
On trouve dans ces vieux livres de comptes de Bruneck les noms d'autres membres de sa famille : Friedrich et Hans, ses frères proba-

1. « Meister Michel der Maler... purger zu Brawnegk, » suivant la version donnée d'après l'acte original par M. de Vintler dans la Gazette : *K. K. privilegirter Bothe von und für Tirol und Vorarlberg*. Innsbruck, 1838, nº 42.

2. Une livre bernoise, la 10e partie d'un mark de Berne et la 5e partie d'un florin d'alors, valait 12 kreutzers.

3. Voir plus loin le détail de ces documents.

blement, qui travaillèrent sans doute dans son atelier, et plus tard



CHRIST EN CROIX, ATTRIBUÉ A MICHEL PACHER.

(Sculpture sur bois. — Cathédrale de Breslau.)

un second Hans; mais rien n'indique quel était leur âge respectif.

« Fridrich pacher » est cité pour la première fois en 1478, puis de

1482 à 1492 dans les comptes de la maison de ville. Comme économe de la fabrique, de la fête de saint Michel, 1489 à 1492, il reçoit pour l'hôpital les dîmes et redevances. Il paie lui-même depuis 1493 un impôt annuel de vingt livres, et plus tard, de 1498 à 1500, d'une demi-mesure d'huile en plus pour une maison qui, dans un compte suivant sans titre ni date, mais entre 1502 et 1506, est devenue la propriété de « maître Hansl le peintre ». C'est probablement le même Hans que celui qui est cité en 1487 comme ayant reçu douze livres bernoises pour la décoration d'un tombeau et qui, en 1507, est indiqué comme « propriétaire d'une maison ».

Enfin, parmi les héritiers de ce dernier, figure de 1514 à 1528 dans les comptes de la ville un autre Hans qui a le titre d' « orfèvre et bourgeois de Brawneck ». C'est le dernier rejeton de la famille dont il soit fait mention.

Les œuvres mêmes de Michel Pacher vont compléter tant bien que mal ces quelques indications et fournir des renseignements plus intéressants.

III.

C'est probablement pour sa ville natale que le jeune artiste travailla d'abord. On voit dans la sacristie de l'église des Ursulines, à Bruneck, deux bas-reliefs dorés sur fond bleu représentant une *Descente de croix* et une *Mise au sépulcre*, qui passent pour être une de ses œuvres de jeunesse et n'offrent d'ailleurs rien de particulièrement remarquable.

Il y a, paraît-il, dans le même cloître, quatre panneaux peints, jadis exposés à Innsbruck comme œuvres probables de Michel Pacher[1], représentant l'*Annonciation*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au temple* et la *Mort de la sainte Vierge*, et, d'après M. de Sacken[2], quatre autres tableaux sur la Passion, que tous il m'a été impossible de voir.

Il existait aussi autrefois à Bruneck, sur une maison appartenant au XVe siècle aux vicaires de Sanct-Lorenzen, une *Madone avec l'Enfant Jésus* peinte à fresque par l'artiste, maintenant et depuis longtemps recouverte d'un odieux badigeon.

1. Exposition des Beaux-Arts de Tyrol et de Vorarlberg à l'Université d'Innsbruck en 1879. N°s 121 à 124 (2e partie) du catalogue.

2. *Der Flügelaltar zu Sanct-Wolfgang in Ober-Œsterreich* (*Mittelalterliche Kunstdenkmale des œsterreichischen Kaiserstaates*, 1er vol., Stuttgart, 1858).

Mais voici, pour nous en consoler, déjà une œuvre importante : un *Crucifix*, sculpture sur bois de grandeur plus que naturelle, à l'église paroissiale de Bruneck. Il a perdu malheureusement les couleurs dont il était revêtu et l'ancienne couronne d'épines a été remplacée par une nouvelle, mais le caractère de cette figure pleine de vérité et d'expression indique presque sans aucun doute la main du grand artiste tyrolien.

Attaché à la croix, les bras étendus horizontalement et la tête inclinée, le Christ porte sur ses traits amaigris toute l'âpreté des dernières luttes avec la mort : les yeux se ferment, la bouche tordue, entr'ouverte avec peine, laisse s'exhaler les derniers souffles, le front plissé et les doigts crispés trahissent une souffrance ressentie jusqu'au fond de l'être. La poitrine très bombée, où chaque côte fait saillie, le dos, le ventre, le linge noué autour des reins, chiffonné et flottant, les jambes et même la barbe, les cheveux, les dents, les doigts des mains et des pieds, sont traités avec une conscience qui se manifeste dans l'achèvement également soigné de toutes les parties du corps, même de celles cachées en arrière, et avec une science anatomique, un sentiment de la nature qui rendent vivant ce corps supplicié et y peignent la souffrance en traits expressifs ; mais sur ce réalisme du martyre plane la vision de l'idéal : une noble et douce résignation qui transparaît sur ce visage et sur tout ce corps douloureux et révèle le Sauveur.

M. Dahlke[1] compare non sans intérêt cette œuvre au *Crucifiement* de Dürer à la Galerie de Dresde et conclut que si le peintre allemand est incontestablement supérieur au sculpteur tyrolien pour la profondeur de conception de la figure divine, Pacher a su accentuer plus clairement et plus fortement les effets de la souffrance sur l'organisme, et fixé en des traits plus saisissants le tragique de l'agonie.

Ces mêmes qualités de vérité et de puissance d'expression, qui forment le fond de toutes les œuvres de Michel Pacher, s'admirent à un degré non moins élevé dans un autre beau *Crucifix*, jadis dans une maison particulière à Fulpmes, en Stubethal (Tyrol), aujourd'hui à la cathédrale de Breslau, et le lui ont fait aussi attribuer.

Au Musée de la ville, à Nördlingen, se trouve aussi un très beau *Christ en croix* sculpté de la fin du XVe siècle. D'après une tradition

1. *Michael Pacher.* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, VIII-Stuttgart et Vienne, 1885.)

régnant dans le pays, il aurait été apporté d'Italie (ou au moins la tête) et serait l'œuvre de Michel-Ange, ce qui, vu l'époque et le style, est tout à fait impossible. Le fond de cette légende, remarque M. Semper[1], ne serait-il pas qu'il provient du Midi et d'un certain maître Michel qui serait notre Pacher?

Notre artiste décorait à leur tour les églises du voisinage. Celle de Medratz, tout près de Fulpmes, conserve un *Ecce homo* sculpté très expressif qu'on dit être de lui.

Dans celle de Mitter-Olang, en Pusterthal, construite au XVe siècle, se trouve un retable peint représentant l'*Adoration des Mages* qui semble avoir été primitivement accompagné de volets, et qu'une étude attentive de la nature, le souci de produire des figures à la fois caractéristiques et belles, un dessin et un coloris très soignés (autant qu'on en peut juger dans les parties originales, car les trois Rois ont subi des repeints), des tons puissants et foncés, mais moins finement dégradés que dans les peintures postérieures de Michel Pacher, peuvent faire regarder comme une œuvre de jeunesse du maître, étant donné surtout des ressemblances de détail, par exemple le visage de la Vierge au gracieux ovale et plein de séduisante candeur, tout à fait semblable au type qu'il affectionnera dans ses autres créations.

Sous une hutte ouverte de tous côtés et dont le toit de roseaux est crevé en deux endroits, Marie, la tête couverte d'une couronne par-dessus un voile blanc d'où s'échappent ses cheveux blonds, vêtue d'une longue robe violette à ramages et à col de fourrure qui s'allonge sur le sol en plis nombreux et d'un manteau bleu brodé d'or, est assise sur une crèche en osier tressé et tient sur ses genoux l'Enfant Jésus à demi nu, tendant les bras vers la boite d'or que lui offre, agenouillé devant lui et sa couronne surmontée d'un bonnet de doge déposée à terre, le plus âgé des trois rois, à demi chauve, à la longue barbe blanche, vêtu d'une robe de brocart noir et or et d'un manteau rouge, chaussé de bottes aux longs éperons. Un second roi s'avance derrière, en longue tunique verte brodée de fourrure, serrée à la taille par un baudrier d'or, tendant une corne montée en or ciselé et enlevant sa couronne; et tout en arrière, le roi nègre, coiffé aussi d'une couronne par-dessus un turban d'où un voile de gaze retombe sur ses épaules, vêtu d'une courte tunique d'un rouge violet, chaussé également de bottes molles à éperons et armé d'une dague et d'une énorme épée, porte une sorte de monstrance gothique. Traité avec un

1. Ouvrage cité.

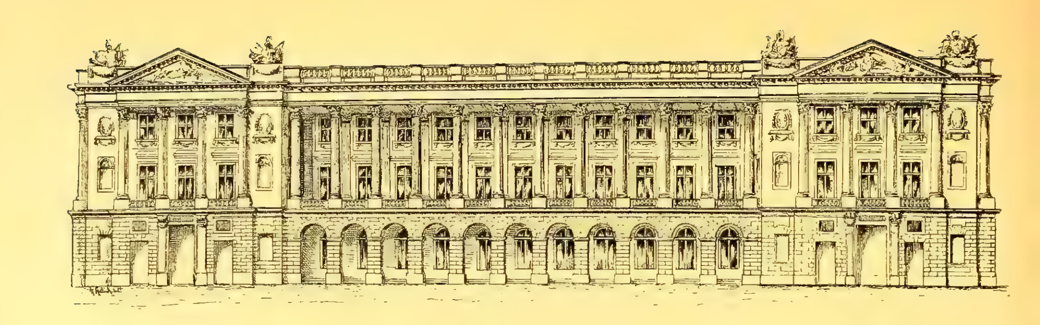
soin particulier, selon l'habitude des artistes d'alors que séduisait ce type exotique et qui le paraient des plus riches ornements, c'est, dans sa noble attitude, une figure des plus caractéristiques, d'une exécution magistrale. Derrière Marie, enfin, saint Joseph debout, en longs vêtements blanchâtres, appuyé de la main droite sur un rustique bâton de voyageur, porte la gauche devant ses yeux, et sa large et rude figure, à la barbe et aux cheveux blancs, exprime l'étonnement et la joie devant ce spectacle inattendu et cette magnificence. Près de lui se voient, au bas, les têtes de l'âne et du bœuf; au-dessus brille une étoile à rayons inégaux dont l'un s'allonge au-dessus de la tête de l'Enfant Jésus, et tout en haut, sous les poutres du toit, trois petits anges, flottant au milieu de légers nuages et les têtes inclinées l'un vers l'autre, chantent, les yeux fixés sur une banderole qu'ils tiennent déroulée. Au fond, derrière la brèche d'une muraille qui forme un des côtés de la hutte, on aperçoit, lumineusement éclairé, un paysage montagneux avec une ville allemande aux nombreuses tours au bord d'un lac où glissent, en s'y reflétant, de petits canots et des bateaux à voiles dont la forme arrondie semble empruntée aux Hollandais. Un fond d'or à arabesques forme le ciel.

Un autre retable peint provenant du château de Ried, près Botzen, est la première œuvre de l'artiste datée et signée; son nom y apparaît sous cette forme : « Micha Pacer, 1465 ». Est-ce là une signature authentique ou est-elle due, comme plusieurs l'ont pensé, à celui qui restaura l'autel en 1676? Il est plus que jamais difficile de se prononcer, cette peinture étant passée je ne sais où [1]. Elle représentait le Christ entouré des instruments de la Passion, avec deux saints et le donateur.

AUGUSTE MARGUILLIER.

(*La suite prochainement.*)

1. Elle fut vendue, paraît-il, à M. J. Klein, professeur à Vienne, mort depuis; mais sa veuve m'a déclaré ne l'avoir jamais vue et ne pas se douter le moins du monde où cette œuvre pouvait se trouver actuellement.



L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(QUINZIÈME ARTICLE[1].)

Les bâtiments de la place Vendôme sont dessinés dans le style froid, mais empreint d'une rectitude absolue, qui caractérise les œuvres de J.-H. Mansard. Le périmètre en est divisé en dix pavillons, dont quatre situés aux angles sont rentrants. Sur les façades sont engagés des pilastres d'ordre corinthien, dont les bases et les chapiteaux sont sculptés par Poultier, et chacune des fenêtres à mascarons est ornée de balcons de fer d'un gracieux caractère. Si toutes les façades nous sont parvenues intactes, il n'en est pas de même de l'intérieur des hôtels, que leurs propriétaires, riches financiers pour la plupart, avaient fait décorer avec luxe. Mais ces regrets sont superflus et il y reste des ensembles assez importants pour consoler nos regrets.

Dans l'hôtel de la place de Paris (n° 7), ancienne demeure des Créquy, on rencontre à chaque pas des traces du passé. Ce sont des entourages de glaces, des dessus de porte et des panneaux détachés qui garnissent les pièces de l'entresol et celles du premier étage. Deux salons de l'appartement du général commandant, ont conservé leurs voussures de plafonds avec des bordures de glace de style Louis XIV, en dépit de la rénovation de l'ensemble. L'hôtel du gouverneur de Paris (n° 9), ancienne propriété des Villemaré, possède aussi plusieurs

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IV, p. 183, 394, 467; t. V, p. 134, 267; t. VI, p. 135, 252, 404; t. VII, p. 238; t. VIII, p. 218; t. IX, p. 238, 318; t. X, p. 254 et 341

salons plus importants et plus complets. La grande chancellerie occupe, depuis 1717, la demeure du sous-traitant de Bourvalais. Les architectes n'y ont épargné que l'un des grands salons du premier étage orné de boiseries sculptées dans le style de Louis XIV. Au rez-de-chaussée, est l'ancien cabinet du ministre, entouré d'armoires vitrées servant de bibliothèque, dont les panneaux et les ornements, de style Louis XIV, ont été retouchés à la fin du XVIIIe siècle. On y a



MASCARON D'UNE MAISON DE LA PLACE VENDÔME.

Sculpté par J.-B. Poultier.

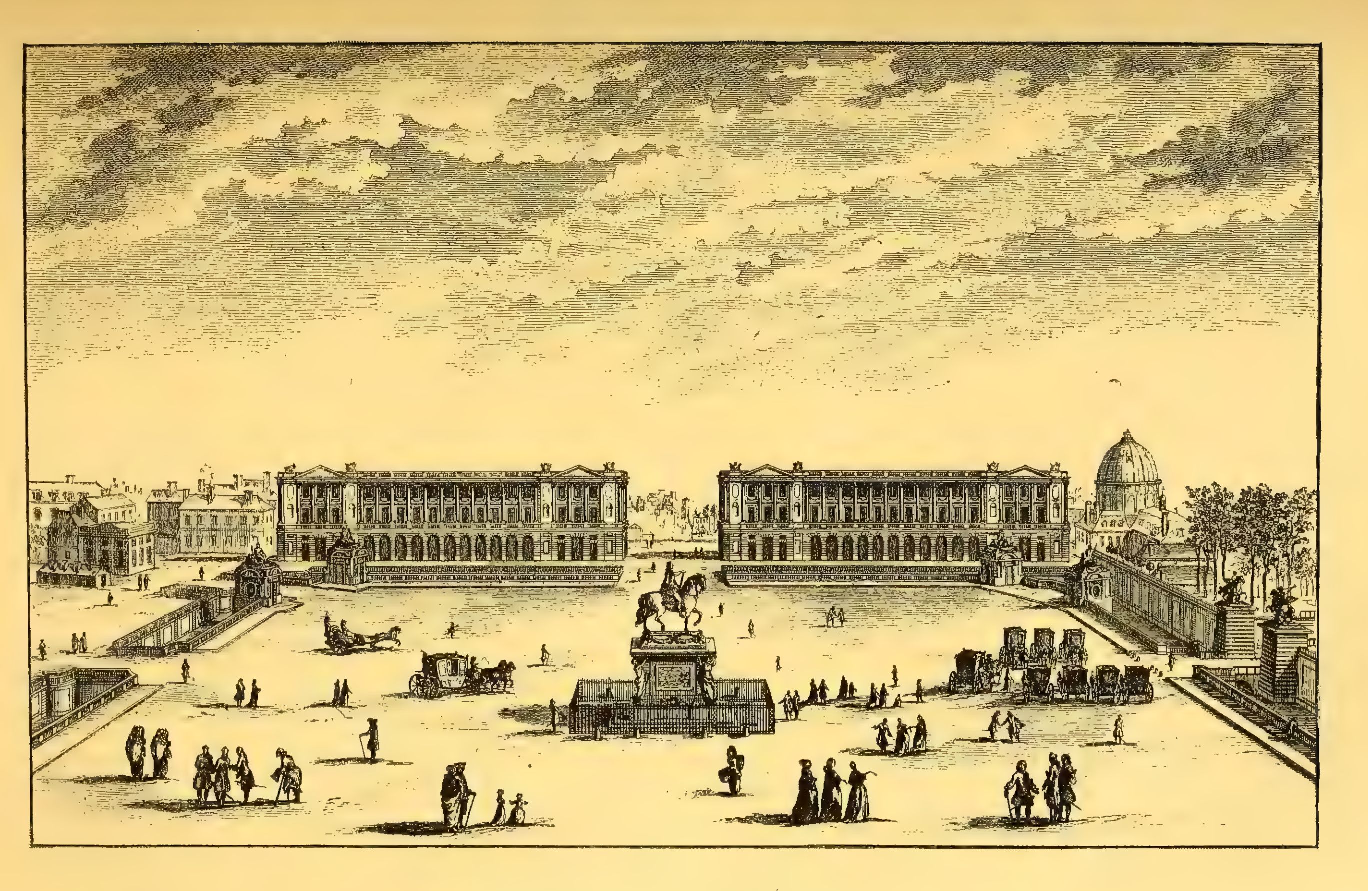
(D'après les Motifs historiques de César Daly.)

placé récemment une cheminée de marbre provenant de l'ancien hôtel de Biron (Sacré-Cœur).

Le grand collectionneur Antoine Crozat, dont les tableaux furent acquis par Catherine II de Russie, habitait le n° 17. Il n'y reste plus rien de la galerie qu'il avait fait peindre par Paolo Mattei en 1703. Ce financier avait fait construire pour un de ses gendres, le comte d'Évreux, l'hôtel n° 19, dont la cour ovale, décorée de pilastres, de médaillons et de trophées, a été dessinée par Bullet. Cet hôtel appartient actuellement au Crédit Foncier, qui y a établi une partie de ses services et y a fait disposer les appartements du gouverneur. Un escalier à double révolution, jadis peint par Pieters,

et orné d'une rampe de fer contournée et de colonnes ioniques, conduit au premier étage, où se trouve la grande salle du conseil. Elle est de forme carrée et chacune de ses parois simule trois arcades séparées par des pilastres. L'aspect de ce salon est aussi harmonieux qu'élégant, et la décoration présente des rapports évidents avec celle du cabinet du roi, au château de Versailles. La serrurerie de cuivre ciselé, la cheminée, les courbes originales des meneaux des fenêtres et la fraîcheur des ornements font de cette pièce un des ensembles les plus complets et les mieux conservés que nous ayons à Paris. La chambre voisine, toute modernisée, a conservé une grande cheminée de l'époque de Louis XVI, qui détonne singulièrement au milieu de son entourage moderne. Sur le marbre blanc se détachent une frise de cuivre à feuillages dorée et ciselée comme une pièce d'orfèvrerie, et deux appliques à figures d'enfants réunies ; elle est supportée par deux cariatides de faunesses en bronze vert, dans le goût des compositions de Clodion.

Le Crédit Foncier a également acquis deux autres maisons de la rue Neuve-des-Capucines : l'hôtel de Mathan-Septeuil (n° 19) et l'hôtel de Villequier-d'Aumont (n° 21), pour la visite desquels nous abandonnons un instant la place Vendôme, car d'autres sujets d'étonnement nous y attirent. Sachant qu'une quantité assez considérable de boiseries provenant de ces maisons avait été vendue par l'administration, nous ne nous attendions plus à y trouver des restes aussi nombreux de leur ancienne décoration due à Thavenot. Ces deux maisons jumelles ont été décrites par Blondel ; elles appartenaient alors à M. Castanier, directeur de la Compagnie des Indes et à M. Des Vieux ; elles sont aujourd'hui réunies. Le cabinet du directeur est revêtu de panneaux et d'encadrements de glaces, au-dessus desquels se développe une frise de plafond dans le style de Blondel et de Pineau. L'antichambre voisine est disposée en double hémicycle à bordures moulurées. Le cabinet du sous-gouverneur a perdu sa forme primitive par suite du rétrécissement de la pièce, mais il a conservé ses panneaux sculptés de l'époque de Louis XV et sa corniche. Au-dessous du cabinet du gouverneur est situé un salon servant aujourd'hui d'atelier aux femmes qui estampillent les titres. On y distingue derrière les casiers une boiserie sculptée qui semble complète. Le champ du plafond de cette vaste pièce est rempli par une grande peinture allégorique représentant les *Éléments et les Saisons,* se détachant sur un semis de guirlandes et de fleurs, que Blondel attribue à Louis le Lorrain, élève de Dumons, habile décorateur et académicien.



LA PLACE LOUIS XV AVANT LA RÉVOLUTION.

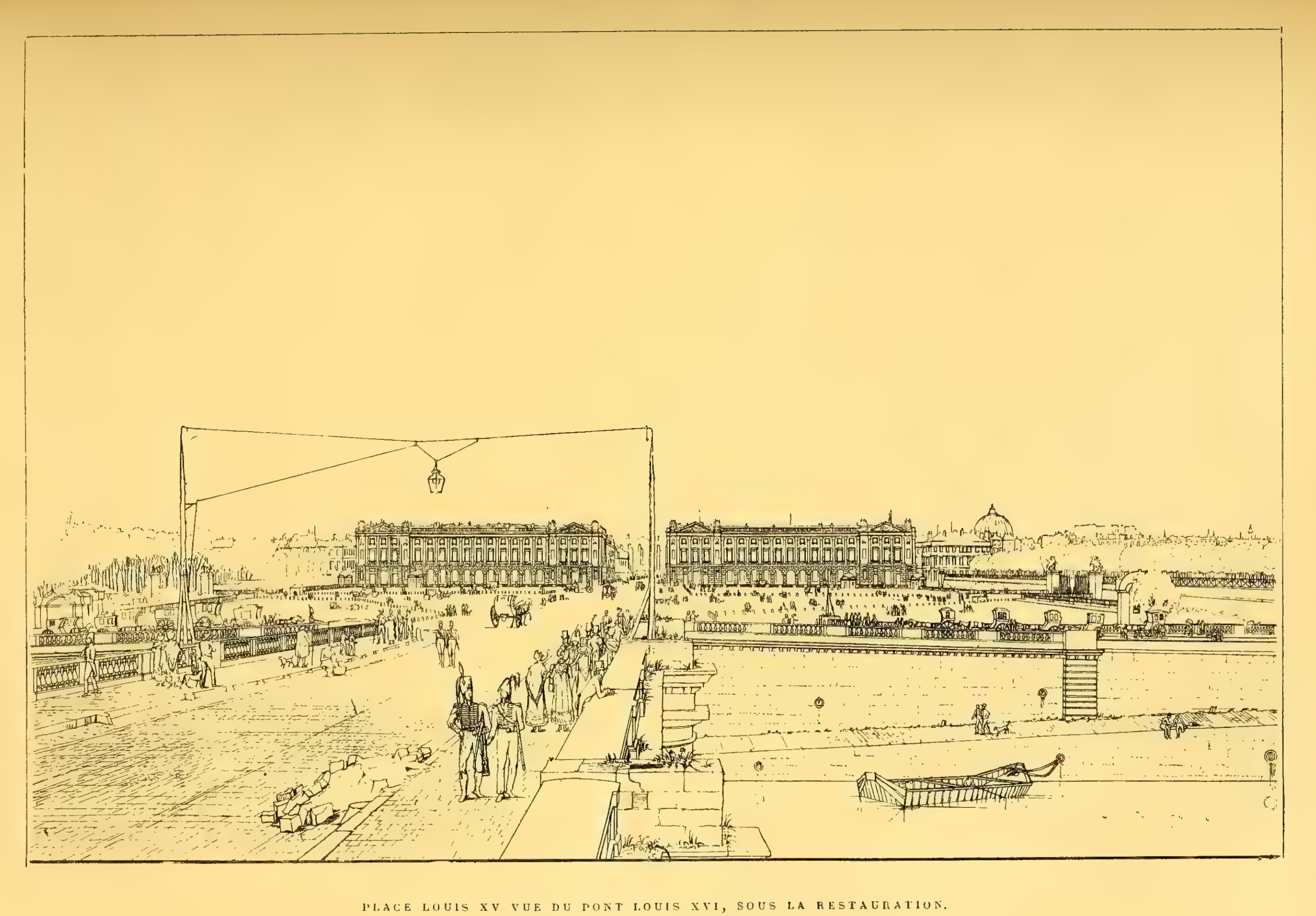
(D'après la gravure de Le Charpentier et de Sève.)

Les dessus de porte qui accompagnaient ce plafond ont été transportés dans les appartements du gouverneur. On y voyait jadis des tableaux de Vien, de Natoire, de Boucher, de Challe et de Carle Van Loo, qui sont disparus.

Le financier Law avait habité l'hôtel de la place Vendôme (nº 23) avant qu'il ne fût possédé par l'intendant des ordres du roi, de Boullongue, l'un des descendants du peintre. Ce nouveau propriétaire y fit peindre, par Nicolas Lancret, un salon qui a conservé sa fleur primitive. Il était déjà apprécié parmi les contemporains, et le roi Louis XV, qui avait été instruit de la réussite de cette décoration, fit venir Lancret à Versailles et lui commanda, pour la salle à manger des Petits Appartements, une collation dans un jardin, des sujets champêtres et une chasse au léopard. Le salon, situé à l'intersection de la place Vendôme et de la rue de la Paix, se compose de deux panneaux principaux, sur lesquels sont peints une *Femme dansant* et un *Concert dans un parc*. Entre ces deux motifs est placée, au-dessus d'une cheminée moderne, une glace dont le couronnement est formé par un médaillon ovale représentant des *Personnages assis dans un parc*. Trois autres trumeaux ronds surmontent les portes sur lesquelles se détachent des enfants jouant, en camaïeu doré. Des panneaux plus étroits, qui font vis-à-vis aux fenêtres, complètent la décoration. On y retrouve deux compositions de Lancret : *Le Turc* et la *Femme à l'ombrelle,* connues par les gravures du temps, et de nombreux motifs d'arabesques variés avec un charme inépuisable [1]. On y sent partout l'inspiration de Watteau, dont les grandes compositions décoratives ont été perdues, et l'on y trouve le modèle dont Boucher dut s'inspirer quelques années plus tard, lorsqu'il fut chargé de peindre la salle du Conseil à Fontainebleau. Cependant, malgré la supériorité du talent de ce dernier maître, la copie resta inférieure à l'original pour la grâce et l'originalité des détails et pour la légèreté des arabesques, tracées sur un fond blanc qui fait mieux ressortir leur touche délicate, que les camaïeux sur champ doré de la Salle du Conseil. L'hôtel de Boullongue, appartenant actuellement à la famille Cheuvreux, conserve dans d'autres pièces des trumeaux de porte peints et des panneaux sculptés, mais ils perdent tout intérêt dans le voisinage de cette merveille de notre école décorative.

L'architecte G. Boffrand s'était bâti pour son usage une maison

1. Une description plus complète de ce salon a été donnée par M. J.-J. Guiffrey : *Éloge de N. Lancret.*



PLACE LOUIS XV VUE DU PONT LOUIS XVI, SOUS LA RESTAURATION.

(D'après la gravure d'Aug. Pugin.)

(nº 22), qu'il revendit plus tard, et où fut installé l'état-major de la garde nationale, avant qu'elle ne fût acquise par le baron de Gargan. Boffrand, qui a dessiné tant de décorations pour les hôtels de Paris, ne pouvait négliger le sien, et on peut citer comme une des meilleures œuvres qu'il ait crées, le petit salon à une fenêtre, vis-à-vis laquelle se trouve la cheminée disposée dans un hémicycle, qui fait le charme de cette demeure. La boiserie sculptée et dorée des lambris se divise en quatre grands panneaux dont l'un sert de porte; au-dessus sont quatre trumeaux oblongs et entourés de bordures à coquilles, dont les peintures représentent des animaux dans le genre d'Oudry. Une cinquième peinture figurant une *Pastorale*, est placée dans le médaillon du couronnement de la glace. Les deux panneaux de forme concave qui forment la niche de la cheminée sont décorés de dragons et d'arabesques sculptés dans le goût de Pineau. La voussure du plafond est entourée d'une balustrade peinte s'ouvrant dans le ciel. Ce chef-d'œuvre exquis de sculpture décorative est un digne pendant du Salon de Lancret, que nous avons décrit plus haut. Lorsque nous avons entrepris cette étude, nous n'espérions pas rencontrer aussi voisins les uns des autres, trois souvenirs de l'art français aussi importants que le grand salon de l'hôtel du Crédit Foncier, que le salon peint de M. Cheuvreux et que le boudoir sculpté de M. de Gargan.

M. Lebaudy a fait encastrer dans la cour de la maison (nº 20) un grand bas-relief en forme de frise sculpté dans la pierre, représentant le *Triomphe de Vénus Marine* ou de *Galathée,* provenant du château de Rosny et que l'on attribue à Clodion. C'est peut-être la composition dont M. J. J. Guiffrey signalait récemment la disparition, dans la *Gazette des Beaux-Arts?* Des boiseries que nous n'avons pas vues, mais qu'on nous a signalées, décorent les hôtels de Mme la vicomtesse de Trédern (nº 14) et de M. le prince de Broglie (nº 12). Celui de M. le marquis Aguado (nº 6) possédait aussi des boiseries démontées peu de temps avant 1870; elles furent brûlées pendant les rigueurs du siège de Paris, par des familles suburbaines qui y avaient été logées par la municipalité.

Le couvent des Nouvelles-Capucines s'élevait dans l'axe de la place, sur le tracé de la rue de la Paix. Louvois, qui en avait fait rebâtir la chapelle, s'y était fait ériger un magnifique mausolée où il était représenté couché, ayant près de lui sa femme assise, avec deux figures de bronze, la Prudence et la Vigilance. Cette dernière statue avait été modelée par Desjardins, les autres avaient été

sculptées par Girardon. Le tombeau est maintenant dans la chapelle de l'hôpital de Tonnerre. Le ministre avait offert au maître-autel des Capucines un bas-relief de bronze doré : l'*Ensevelissement du Christ,* qui a été placé depuis dans le sanctuaire de Notre-Dame. Nous avons rencontré à Saint-Roch le mausolée des Créquy, par Mazeline et Hurtrelle. L'hôtel de M. Bertin, devenu plus tard le ministère des Affaires étrangères, a été démoli après 1848. Sa porte à doubles vantaux moulurés



MASCARON D'UNE MAISON DE LA PLACE VENDÔME.

Sculpté par J.-B. Poultier.

(D'après les Motifs historiques de César Daly.)

fut alors acquise par M. de Courtavel et transportée dans son château situé près de Vierzon.

Plusieurs maisons de la rue Cambon sont ornées extérieurement de mascarons et de consoles soutenant des balcons qui laissent supposer que leur décoration intérieure est intéressante. On sait que M. de La Live de Jully y habitait, et que J.-F. de Troy avait exécuté pour lui trente-six peintures représentant les Éléments, les Saisons, les Cinq Sens, les Arts et les Sciences, et placées tant au-dessus des portes qu'encastrées dans les boiseries sculptées de son hôtel. Toutes ces œuvres ne sont sans doute pas disparues, et un autre curieux sera, nous l'espérons, plus heureux que nous dans ses investigations.

Le baron Alphonse de Rothschild est devenu le propriétaire de

l'hôtel construit par Chalgrin pour le duc de La Vrillière, et habité ensuite par Talleyrand. Cette demeure est située à la rencontre de la rue Saint-Florentin et de la rue de Rivoli, de manière à jouir tout à la fois de la vue du jardin des Tuileries et de la place de la Concorde. Un vestibule à colonnes cannelées conduit à un grand escalier à rampe de fer, dont le plafond est orné d'une grande peinture mythologique, due à J.-S. Barthélemy. Sur le palier de ce degré et dans les niches de la grande galerie de style Louis XVI, qui sert de salle à manger lors des fêtes, sont placées des statues provenant du château de Ménars, qui s'harmonisent très heureusement avec le style de ces pièces. Dans les appartements de l'hôtel sont accumulés tant de trésors artistiques en tout genre, de meubles rares, de peintures précieuses et de merveilles sculptées, qu'il serait long et difficile de distinguer ce qui provient de la décoration primitive de Chalgrin, de ce qui a été acquis dans d'autres édifices, à titre de rareté.

La place disposée sous le règne de Louis XV (1754-1763), entre le jardin des Tuileries et les Champs-Élysées, est une création géniale qui a suffi pour immortaliser la mémoire de l'architecte Gabriel. Il était impossible d'imaginer une décoration plus majestueuse pour cette situation unique, et difficile d'en exécuter tous les détails avec plus de goût et de mesure. Dans l'origine on y avait érigé une statue équestre de Louis XV, modelée par Bouchardon, et placée sur un piédestal entouré de quatre statues allégoriques par Pigalle. Quatre grands fossés à balustrades et remplis de verdure entouraient cet espace. Les changements politiques ont entraîné la destruction du monument de Louis XV, et son remplacement par un obélisque transporté d'Égypte, ainsi que la suppression des fossés où s'élèvent maintenant des édicules surmontés des personnifications des villes de France.

Les deux bâtiments uniformes dessinés par Gabriel pour terminer la place forment chacun une colonnade, appuyée sur des arcades à bossages et terminée par deux pavillons, dont les frontons sont ornés de figures allégoriques, couchées et accompagnées de génies, de la plus gracieuse sculpture. Il est regrettable de ne pouvoir nommer l'artiste auquel on doit ces charmantes œuvres décoratives, ainsi que les trophées qui terminent les avant-corps. Tous les motifs d'ornementation en sont traités avec le même soin que ceux de l'École militaire, et font honneur à la sollicitude consciencieuse de Gabriel.

A. DE CHAMPEAUX.

(*La suite prochainement.*)

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITIONS D'HIVER A LA ROYAL ACADEMY ET A LA NEW GALLERY DE LONDRES

Les deux remarquables expositions de cet hiver, dont je vais essayer de donner aux lecteurs de la *Gazette* une idée générale, fournissent la preuve que, malgré la dispersion à jamais regrettable de tant de collections célèbres dont nous faisions une de nos gloires nationales, la source n'a pas encore tari qui alimente depuis bientôt vingt-cinq ans les grandes expositions rétrospectives.

. . .

A l'Académie nous sommes à même d'étudier parmi bon nombre d'anciennes connaissances des raretés inédites (ou à peu près), de premier ordre, des panneaux peu ou point connus appartenant aux écoles italiennes primitives, un portrait infiniment attrayant de Savoldo, un beau Parmesan attribué à Raphaël, un magistral Van Dyck de la période génoise, un intéressant Corneille de Vos, etc. La section anglaise de l'exposition compte un curieux Hogarth de la première manière, toute une série de portraits de Sir Joshua Reynolds, quelques Gainsborough exquis, un Cotes, des Romney, des Hoppner. Turner brille d'un grand éclat dans une série de toiles qui le montrent, à partir de sa première période noble et sévère, dans toutes ses manières, jusqu'à cette dernière étape où il noyait ses tristesses en des rêves diaphanes irisés de lumière. Wilson, Constable, Crome, Collins, George Mason, Frederick Walker complètent l'ensemble des paysagistes. Toute une salle est consacrée aux peintures, esquisses et dessins d'un des plus aimables coloristes de notre école, Thomas Stothard, une autre aux œuvres quasi romantiques du peintre écossais, récemment décédé, John Pettie, qui fut membre de la Royal Academy. Un autre ensemble curieux est composé d'une série de vingt et un dessins que William Blake fit sur le livre de Job pour le peintre John Linnell. On ne peut juger ainsi, dans la froide lumière d'une galerie publique, ce curieux illuminé, que les

uns qualifient de fou parfois génial et souvent ridicule, tandis que les autres le vénèrent sans réserves comme peintre, comme poète, presque comme prophète. Il faut au moins en le jugeant unir ses dessins aux textes qui les ont inspirés, et ne point séparer non plus son étrange personnalité de ses excentriques inventions.

Mais hâtons-nous de revenir à la partie la plus sérieuse de l'exposition : aux primitifs italiens et néerlandais, aux Flamands, aux Hollandais du XVIIe siècle, à l'École anglaise de la belle époque.

Deux fort beaux Botticelli nouveaux pour moi, et récemment acquis par un passionné pour l'art italien, M. Louis Mond, font une première apparition dans la galerie des primitifs de Burlington House. Ce sont deux panneaux intitulés *Scènes de la vie de saint Zénobe*, d'une bonne conservation, et, chose plus rare qu'on ne paraît le croire, entièrement de la main du maître. Ils sont de la manière mouvementée de Botticelli — celle où la passion paraît excessive, où la démarche, les gestes sont déréglés, où l'agitation nerveuse se communique aux vêtements mêmes. Le morceau typique de cette manière est le panneau si connu du Musée des Offices, la *Calomnie d'Apelle*.

Tobie avec l'Archange, ce sujet si cher aux Florentins du XVe siècle, est le sujet d'un joli petit panneau qu'on attribue avec raison à Filippino Lippi. Voici, non pour la première fois, un grand ensemble de portraits très curieux quoique fort délabré, de la main de Melozzo da Forli [1], provenant du château royal de Windsor. Nous voyons dans un lumineux clair-obscur qui suggère l'influence de Piero della Francesca, Frédéric de Montefeltro, duc d'Urbin, accompagné de son fils le jeune Guidobaldo, écoutant avec recueillement le discours d'un professeur ou humaniste, qui pérore dans une chaire élevée, en face de l'illustre protecteur des arts et des sciences. Cette peinture a été peut-être la partie centrale de la grande décoration exécutée par Melozzo pour une des salles du beau palais d'Urbin, — décoration représentant dans une série de panneaux séparés le *Trivium* et le *Quadrivium*. De cette série la *Rhétorique* et la *Musique* sont à la National Gallery de Londres ; la *Logique* et l'*Astronomie*, dont la conservation est bien moins satisfaisante, sont à Berlin.

L'école d'Ombrie n'est représentée cette année que par une curieuse petite peinture, la *Vierge et l'Enfant* (à M. R. H. Bensno) qui est certainement de Fiorezo di Lorenzo, mais que le catalogue, par une étrange erreur, prête à Cima da Conegliano. C'est à ce dernier qu'appartient probablement un intéressant *saint Jérôme* que le catalogue donne à Jean Bellin lui-même, sur la foi d'une signature apocryphe. Deux petits *saint Jérôme* de Cima sont ceux de la National Gallery (vente Hamilton) et du Musée Brera de Milan ; celui-ci est plus tranchant, moins harmonieux de couleur, et ce sont ces différences qui m'empêchent de l'attribuer avec certitude à Cima. Le type du Saint Jérôme rappelle Marco Basaiti.

Deux tableaux d'un autre élève de Jean Bellin, Vincenzo Catena, ont pour sujet, l'un la *Vierge et l'Enfant, avec saint Jean Baptiste et sainte Barbe* (Mlle Hertz), l'autre le *Christ donnant les clefs à Saint Pierre* (au docteur J.-P. Richter). On ne saurait soutenir l'attribution à Andrea Mantegna lui-même d'une *Vierge avec l'Enfant* (à M. Charles Butler) de l'École padouane. Cette peinture a cependant une certaine

1. M. Schmarsow s'efforce, dans son livre *Melozzo da Forli*, de prouver que le tableau en question est de Juste le Grand.



SCÈNES DE LA VIE DE SAINT ZÉNOBE, PAR SANDRO BOTTICELLI.

(Collection de M. Louis Mond.)

importance, parce que l'ordonnance en est identique (à part le paysage ajouté) à celle d'une *Vierge avec l'Enfant* que le catalogue du Musée de Berlin donne, avec un point d'interrogation, à Mantegna, tandis que Lermolieff l'attribuait à Bartolommeo Vivarini. L'exécution des deux panneaux est cependant absolument différente : celui de Berlin est plus accentué, plus rigide de contours ; celui de l'Académie moins ferme et plus délicat. Tous les deux doivent remonter à un original, ou pour le moins à un dessin, du grand maître padouan, mais cet original nous ne le connaissons pas.

On a accordé la place d'honneur qui lui était due à la célèbre *Sainte Famille avec un Donateur* de Sébastien del Piombo (au comte Northbrook). Le Vénitien, digne élève de Giorgione, y fait déjà place à l'admirateur dévoué, à l'élève de Michel-Ange, et ce n'est plus que dans le beau portrait, encore très vénitien, du Donateur qu'on devine l'origine de l'artiste. Les formes grandioses sans exagération, le dessin magistral sont d'un artiste qui sait imiter les qualités plutôt que les défauts de Michel-Ange, mais il faut aussi, sous peine de manquer de franchise, noter dans l'œuvre quelque chose de creux et de trop peu réel, une dignité trop emphatique et trop arrangée. Combien nous sommes loin déjà de la simplicité de celui qui fut d'abord élève de Jean Bellin, puis du divin Barbarelli. Il a déjà laissé derrière lui cette brillante période intermédiaire pendant laquelle il fut tout à Raphaël, et sut si heureusement marier l'incomparable suavité de son style à la volupté tout imprégnée de mélancolie de Giorgione.

Voici à côté du Sébastien del Piombo un superbe *Portrait d'un Sénateur* (au duc d'Abercorn) attribué à Raphaël, et digne certainement d'un maître de la grande époque. Malgré certaines influences de l'École romaine qui s'y font jour, malgré ce sévère coloris dans lequel entrent exclusivement le noir et le blanc grisâtre, et qui fait penser au *Castiglione* du Louvre, nous y reconnaissons sans difficulté la main du Parmesan, dont c'est certainement un des portraits les plus remarquables et les mieux conservés. Un Parmesan des plus caractéristiques est aussi la *Sainte Famille* (à M. Charles Morrison), d'une harmonie claire et froide, tout en tons verts, bleus et gris, excluant absolument les couleurs chaudes. C'est une œuvre qui attire et repousse en même temps ; elle finit cependant par séduire le spectateur qui voudrait se soustraire à cette grâce fausse et maniérée dont l'influence fut si fatale à la seconde période de la Renaissance en Italie ainsi qu'en France.

Il est bien rare que Savoldo, ce si intéressant peintre de Brescia, réussisse à nous charmer aussi entièrement que dans l'admirable *Joueur de Flûte* (au comte Amherst), attribué dans le temps à Giorgione. C'est le portrait d'un jeune patricien vêtu d'un manteau de soie grise, garni de fourrures, coiffé d'un chapeau noir à plumes, et tenant entre les mains une flûte dont il s'apprête à jouer. Savoldo ne fut jamais, comme son compatriote Romanino, l'imitateur avoué du Giorgione, mais il a su néanmoins surprendre en cette occasion le secret, non du coloriste, mais du réaliste poétique que fut Barbarelli. Cependant on n'aurait pas même besoin de la signature en toutes lettres qu'on déchiffre sur un morceau de musique pour reconnaître dans cette toile la main de Savoldo. Les tons rougeâtres des chairs, le chatoyant gris d'acier du manteau parlent hautement pour ce peintre naïf et sincère.

Notons en passant une *Madone avec l'Enfant*, esquisse authentique de la toute dernière période du Titien, que M. Mond acquit à la vente du comte de Dudley.

Le Dr J. P. Richter envoie à l'exposition une grande page de Paris Bordone, le *Christ au Temple*, riche et éclatante de couleur, et ressemblant pour ce qui concerne le style au fameux *Pêcheur rapportant la bague du Doge*, de l'Académie de Venise, quoique d'une composition beaucoup moins serrée et moins expressive.

L'École française n'est représentée cette année que par deux toiles, mais ce sont deux admirables paysages de Claude Lorrain, tous les deux pénétrés d'une douce et brillante lumière légèrement voilée, ainsi que le sont en général les plus belles pages du peintre qui a toujours été et qui reste encore un des maîtres de prédilection de l'Angleterre; l'un s'appelle l'*Enlèvement d'Europe* et appartient à M. Charles Morrison, l'autre porte, d'après les petits personnages du premier plan, le titre *Tobie avec l'archange*, et fait partie de la collection de lord Windsor. Il y a presque identité entre les lignes générales de ce dernier paysage et celles de l'*Annonciation* de la National Gallery, mais l'éclairage de la toile de lord Windsor est celui du soleil couchant, tandis que le tableau de la collection nationale est illuminé par la clarté plus froide et moins mystérieuse du plein jour.

Les remarquables panneaux appartenant aux écoles primitives des Pays-Bas proviennent en grande partie de la collection célèbre de lord Northbrook, et ont été vus et discutés tout récemment, ou à l'exposition d'art flamand et hollandais, au Burlington Fine Arts Club, ou au Guildhall. La *Vierge avec l'Enfant* attribuée à Jean van Eyck est tout au plus de son école; il y manque cette finesse extraordinaire d'exécution, cette intensité de vie que le chef d'école y aurait mises. On ne se lasse pas d'admirer la *Vierge avec l'Enfant* de Mabuse, un des joyaux de la collection Northbrook. Voici encore l'intéressant panneau, *Saint Giles abritant une biche dans ses bras*, œuvre d'un Flamand inconnu de la seconde moitié du XVe siècle. C'est le volet latéral d'un triptyque dont le pendant est ce *Saint Giles disant la messe*, que le Louvre et la National Gallery se disputèrent à la vente Dudley, mais ne parvinrent ni l'un ni l'autre à arracher à un riche particulier qui s'était mis en tête de l'acquérir. Le maître inconnu peut être comparé aux plus célèbres de ses contemporains pour l'exécution du détail, pour le coloris clair et brillant, mais il reste très loin en arrière pour la compréhension du sujet, le caractère et l'expression des physionomies.

Jésus appelant à lui saint Mathieu est une curieuse page de Jean van Hemessen, ce réaliste puissant et brutalement sincère dont la personnalité artistique se distingue maintenant très clairement de celle de ses compatriotes anversois, appartenant comme lui à l'école de Quentin Metsys. Une attrayante énigme reste toujours cette *Vision de saint Ildefonse* que lord Northbrook envoya à l'exposition du Guildhall de 1892, en l'attribuant à Bernard van Orley, mais qu'il se contente maintenant de donner plus vaguement à l'École flamande. Tout ce qu'on peut dire pour le moment est que c'est une œuvre qu'on doit dater, d'après le style architectural de l'église dans laquelle le miracle a lieu, vers 1530-40. On croit reconnaître encore l'influence de Gérard David dans certaines têtes d'anges et de moines, mais le coloris, d'une richesse sobre, et l'exécution générale font penser à ce groupe de panneaux du XVIe siècle qu'on attribue jusqu'à nouvel ordre à Jean Mostaert.

On peut nommer, avec les merveilles de l'art des Pays-Bas, le fameux *Saint Jérôme* de la collection Northbrook, attribué à Antonello de Messine et qu'il faut apparemment laisser à ce maître, puisque nous ne parvenons pas à trouver un nom qui lui aille mieux. Il se pourrait bien, tout de même, que Lermolieff fût dans le

vrai en l'attribuant, par hypothèse seulement, à ce peintre vénitien Jacometto, connu non par ses œuvres, mais par l'*Anonimo di Morelli*, qui le nomme comme auteur de certains panneaux minuscules dans le style des flamands primitifs.

Parmi les toiles qui représentent l'art flamand du XVIIe siècle, il convient surtout de nommer un grand portrait d'apparat de la manière génoise de Van Dyck (à M. Heywood-Lonsdale). Nous voyons *André Spinola, Doge de Gênes*, vêtu d'un ample manteau de soie écarlate, avec une petite fraise blanche; il est vu de face, assis, et portant à la main droite un papier. L'extrême éclat du linge et des draperies fait paraître noirâtres les tons des chairs. Le portrait, quoique d'un caractère moins personnel que bien des Van Dyck qu'on pourrait nommer, est digne du groupe qui contient le *Cardinal Bentivoglio* du palais Pitti, les grands portraits des palais de Gênes, et la *Dame de la maison Balbi* de la collection de Dorchester House.

Les Flamands et surtout les Hollandais du XVIIe siècle sont invariablement bien représentés à Burlington House.

C'était Rembrandt qui triomphait l'année dernière avec plusieurs toiles à peine connues même des chercheurs ; c'est Frans Hals qui, cette fois, attire tous les regards avec deux magnifiques portraits appartenant au comte Amherst, qui paraissent pour la première fois à Burlington House.

L'un des deux montre un beau jeune homme, d'une élégance moins bourgeoise que celle qui distingue en général les cavaliers de Hals, coiffé d'un grand feutre noir et vêtu d'un costume en satin noir agrémenté de crevés en étoffe bleue. Il pose devant le spectateur avec une bonne grâce et une naïveté qui attirent toutes les sympathies. L'exécution est d'un travail plus serré que celle des morceaux de bravoure les plus connus de Hals; avec plus de simplicité elle a une puissance à peine moins souveraine que dans ceux-ci. Ce portrait porte la date 1636 et appartient donc à la plus belle époque du peintre; l'autre portrait, celui d'un bourgmestre ou magistrat, sérieux et d'un âge avancé, appartient à l'avant-dernière période du grand maître de Haarlem.

De Rembrandt nous n'avons que des œuvres de petites dimensions : l'intéressant petit paysage nocturne, *Bergers se reposant la nuit*, provenant de la Galerie Nationale d'Irlande; puis un autre effet de nuit, *Abraham, Agar et Ismaël* (à M. C. Ionides). Notons aussi, en passant, une merveilleuse *Scène de jardin*, par Pieter de Hooch (à M. J. Walter) qui compte parmi les chefs-d'œuvre de l'incomparable luminariste; une *Dame jouant de l'épinette*, authenthique Vermeer de Delft, provenant de la vente Bürger (à M. Humphry Ward); un des rares Adrian Brauwer que nous ayons en Angleterre, la *Scène d'intérieur* appartenant à M. C. Ionides.

L'exposition contient plusieurs Jan Steen remarquables, entre lesquels je donne la préférence à la *Prière avant le repas*, morceau dans lequel cet amateur entre tous des grosses jouissances montre par exception un recueillement digne de Nicolas Maes, et qui rappelle aussi avec plus de virilité les sujets analogues de Josef Israëls. Un flot de lumière grise et froide montre la rude mais point misérable demeure où, attablés devant une nourriture abondante et grossière, un paysan et une paysanne, tenant un nourrisson sur les genoux, disent leur bénédicité en langue hollandaise, avant de satisfaire leur faim. Jamais Steen n'a peint plus magistralement ni avec plus de simplicité. *Un verre de vin*, du même artiste (à M. S. S. Joseph), est une polissonnerie grossière à l'excès, mais d'une finesse d'observation, d'une habileté de facture rares même chez lui.

Signalons encore, en passant sous silence bien des choses qui mériteraient l'examen, une admirable *Vue de Katwyck,* par Jacob van Ruysdael (au Musée muni-



L'ARCHIDIACRE CARONDELET, PAR SÉBASTIEN DEL PIOMBO.

(D'après la gravure de N. de Larmessin. — Collection du duc de Grafton.)

cipal de Glasgow) et un bijou exquis de très petites dimensions, *Paysage avec vaches,* d'Adrian van de Velde, provenant de la célèbre collection de Dorchester House.

* * *

L'exposition d'Art Italien à la New Gallery mériterait à elle seule un ou même plusieurs articles ; non pas que tout y soit de premier ou même de second ordre, ou que l'arrangement des peintures et objets exposés soit au-dessus de la critique. Au contraire, on a eu le tort d'y mettre en évidence beaucoup de choses d'un ordre inférieur, en leur prêtant une importance à laquelle elles n'ont point droit. Puis, les organisateurs de l'exposition ayant annoncé, on ne peut plus clairement, dans la préface du catalogue et ailleurs, qu'elle serait renfermée entre les dates 1300 et 1550, et que les écoles de Venise, de Vérone, de Padoue, de Ferrare et de Bologne seraient réservées pour l'année prochaine, ont succombé à la tentation d'enfreindre les règles qu'ils s'étaient volontairement imposées. Ceci est cependant un péché véniel, vu que nous devons à la licence que le comité s'est octroyée quelques-unes des plus belles œuvres de l'exposition. Ce qui est plus grave, c'est qu'un très grand nombre de ces œuvres sont affublées de noms faux et parfois ridicules, et que le catalogue accepte en vérité avec trop de docilité les attributions consacrées par la tradition et imposées par les collectionneurs. Je comprends que les organisateurs d'une exposition comme celle-ci soient tenus, comme règle générale, de se conformer aux volontés des prêteurs ; mais il y a vraiment des limites à la complaisance, et ces limites ont été trop souvent dépassées. Il s'ensuit comme résultat que le public, à moins de suivre pas à pas les débats de la critique, ne peut obtenir d'une collection tout à fait exceptionnelle tout le profit qu'il devrait pouvoir en tirer. Au contraire, le catalogue publié avec l'approbation d'un comité d'élite, composé de nos meilleurs critiques et amateurs, donne par son silence même une nouvelle consécration aux vieilles erreurs que depuis vingt ans la critique s'efforce de déraciner, et contribue ainsi à les maintenir.

L'ensemble de la New Gallery est complété en cette occasion par un vrai petit musée d'objets appartenant à l'art décoratif et industriel : bronzes, médailles, plaquettes, bijoux en or émaillé, cires, ivoires, faïences émaillées, armures, armes, broderies. D'autres vitrines renferment une série de premières éditions des auteurs, classiques et autres, publiées en Italie pendant la seconde moitié du xve siècle. Pour les vrais amateurs le magnifique choix de dessins par Léonard, Michel-Ange et Raphaël, envoyé par S. M. la Reine, de la bibliothèque de Windsor, sera le point culminant de toute l'exposition. Ce serait peu respectueux que de vouloir parler en quelques lignes de ces merveilles, d'ailleurs si bien étudiées par la critique et si souvent reproduites. La présence ici des dessins de Léonard et de Raphaël aurait dû rendre impossibles certains crimes de lèse-majesté commis contre ces augustes noms par le fait de leur attribuer des œuvres qui ne sont pas toujours dignes de leurs élèves.

La partie la plus faible de la collection est certainement l'ensemble des sculptures du xve siècle, en marbre, en bronze, en terre cuite. Ici, en vérité, fort peu de chose à signaler, à moins qu'on ne veuille parler des variantes inférieures, des répétitions, des copies. Voici la fameuse *Sainte Cécile* de lord Wemyss, si connue par les innombrables reproductions. Ce relief en pierre de Florence (*pietra serena*) est toujours attribué à Donatello, quoiqu'il soit tout au plus de son école. Un buste d'évêque en bronze est tout simplement la copie du buste en marbre de

l'évêque Salutati, par Mino, qui couronne le monument de ce prélat dans la cathédrale de Fiesole. Une belle grande statuette en bronze d'un éphèbe nu (à M. Salting) a certainement une ressemblance de famille avec le colossal *David* de Michel-Ange actuellement à l'Académie de Florence. Nous savons aussi que Michel-Ange travaillait à un David en bronze destiné au Trésorier du roi Louis XII, Florimond Robertet, mais c'était sans doute une statue, non une statuette dont il était question; et de plus Condivi en parle comme d'un David terrassant Goliath. Le style de la statuette n'a qu'une lointaine ressemblance avec celui de ces œuvres de Buonarroti qu'on place entre les premières années du XVIe siècle, et c'est faire du tort à un beau travail que de l'affubler d'un nom qui l'écrase.

Les peintures du XIVe siècle sont pour la plupart de petites dimensions, et ne peuvent ainsi donner une idée satisfaisante du grand art monumental de cette époque qu'on ne peut comprendre qu'à Florence, à Pise, à Sienne, à Assise ou à Padoue. Quelques-unes de ces peintures sont cependant de premier ordre, et entre autres une *Présentation au Temple* (à M. Willett), attribuée à Giotto, et qui effectivement, par la haute dignité, la justesse de l'observation et le naturel, paraît digne du chef d'école lui-même. Un beau *Christ avec la Madeleine*, d'une expression si juste et si pathétique (à M. Henry Wagner) est attribué à Taddeo Gaddi, mais il rappelle plutôt ce Maso di Banco, confondu autrefois avec le Giottino, auquel appartient la belle *Pietà* des Offices de Florence.

Le comte de Crawford envoie un *Crucifiement* qui est l'œuvre authentique et admirable de Duccio de Sienne. L'ordonnance en est encore toute byzantine, mais une étonnante vigueur dramatique se fait jour sous les formes et la composition de convention. Duccio prêtait une vie nouvelle à la formule byzantine, tandis que son contemporain Giotto l'écartait et la remplaçait par une ordonnance qui était la sienne propre. La *Sainte Vierge et le Pape Léon IX* (à M. Charles Butler) est une singulière peinture représentant la guérison de ce pape par la Vierge, dont il adorait l'image miraculeuse. Une image hiératique du XIIIe siècle a été copiée ou adaptée par un peintre de la fin du XVe siècle. Ce dernier n'est pas de l'école florentine, comme l'affirme le catalogue, mais bien de l'école d'Ombrie, ainsi que le prouve le groupe du Pape secouru par un ange dont les ailes et les draperies flottantes rappellent le Pinturicchio. Un petit panneau d'une rare finesse (à Sir Frederick Leighton), représentant le *Christ portant la Croix*, est attribué à Berna de Sienne, et appartient certainement à l'école de Simone Martini.

Unique dans son genre est le *Saint Hubert* de Pisanello, l'un des joyaux de la collection trop peu connue du comte d'Ashburnham, et le mieux conservé des quatre panneaux authentiques du maître. Il est digne de tous points du *Saint Georges* de la National Gallery, œuvre qui a été précisément analysée et gravée dans la précédente livraison de la *Gazette*.

C'est surtout l'école florentine du XVe siècle qui est représentée par une foule d'œuvres curieuses. Je ne me rappelle pas d'exposition où les inconnus, les peintres de second ordre qui marquent, peut-être mieux que les chefs mêmes, les tendances d'une époque, se soient plus harmonieusement groupés autour de ces chefs. On croit voir revivre les ateliers principaux des maîtres peintres : ceux de Fra Filippo Lippi, de Botticelli, de Ghirlandajo, de Cosimo Rosselli, de Piero di Cosimo. On croit même pouvoir reconnaître la main de certains des meilleurs ouvriers, dont on saura peut-être plus tard les noms. Une grande et fort belle lunette, le *Couronnement de la*

Vierge (au marquis de Lothian), sort certainement de chez Fra Filippo Lippi; le Christ est presque la répétition de celui du fameux *Couronnement* de l'Académie de Florence. Cependant certaines parties de l'œuvre, la tête de la Vierge, les anges qui d'un mouvement impétueux ouvrent sur le groupe principal des rideaux cramoisis, me paraissent révéler la main du jeune Botticelli. Le grand tableau d'autel, la *Vierge avec l'Enfant, sainte Claire et sainte Agathe* (à Mrs Austen), attribué à Fra Filippo, porte certainement l'empreinte de son influence, mais il est postérieur à ce maître, et certaines particularités techniques font penser plutôt à un peintre ombrien sous l'influence de l'art florentin qu'à un Florentin pur sang.

Le Pesellino, ce remarquable élève du Frate, est admirablement représenté : d'abord par un *Ange volant*, attribué à Masaccio; puis par deux grands et magnifiques panneaux de cassone (à Mrs Austen), les *Triomphes de la Renommée et du Temps* et les *Triomphes de la Chasteté et de l'Amour*, qu'on donne, je ne sais en vérité pourquoi, à Piero di Cosimo. On prête encore à Pesellino, avec l'autorité de plus d'un critique autorisé, une merveilleuse petite peinture, la *Vierge avec l'Enfant sur un trône, entourée de saints* (au capitaine Holford), mais il me semble qu'elle révèle une autre main, celle d'un admirable miniaturiste subissant comme le Pesellino l'influence de Fra Filippo, mais d'un tempérament qui n'est pas le sien.

Rien n'est plus intéressant que de voir ici une interminable série de Botticelli inspirés par le maître tout en n'étant pas de sa main. Certains d'entre ces panneaux sortent de son atelier, d'autres ne sont qu'un pâle reflet de son art. Le plus authentique est une *Sainte Famille avec Saint Jean* (à M. Wickham Flower), le plus intéressant une *Mort de Lucrèce* (au comte d'Ashburnham) qui révèle toute la puissance d'invention, toute la passion sans frein du maître, sans toutefois nous convaincre que sa main même soit responsable de l'exécution du panneau. Un peu plus loin de Botticelli, parce que l'exécution en a été confiée à un peintre ayant un certain caractère à lui, est le *Banquet de Noces*, le dernier de la série de quatre panneaux avec la légende (d'après Boccace) de Nastagio degli Onesti. Cette série, maintenant dispersée — la *Gazette* en a parlé — faisait partie, on le sait, de la collection Leyland.

De la collection Ashburnham proviennent encore deux des plus intéressants panneaux de l'exposition, ayant pour sujet divers incidents de la légende des Argonautes? Celui des *Argonautes à Colchis*, attribué à Benozzo Gozzoli, est d'un bon peintre de second ordre, dont le style révèle l'influence de plus d'un maître florentin : de Fra Filippo, de Benozzo, de Botticelli, voire de Ghirlandajo, dont ce panneau décoratif rappelle précisément le coloris clair et criard.

Tout autre est le pendant, le *Départ des Argonautes*, attribué à tort à Filippino Lippi. C'est un des morceaux les plus étranges, les plus personnels du groupe d'œuvres florentines, et c'est en plus une énigme qui d'abord déroute le connaisseur, tout en l'attirant de plus en plus. Le beau coloris, où les rouges, les oranges, les jaunes, les verts, les tons bronzés chantent harmonieusement ensemble, a quelque chose de martial et de significatif; le curieux type et le non moins curieux ajustement des femmes rappelle Léonard ou son maître; les figures barbues des héros, la mer bleuâtre barrée d'énormes rochers font penser à Piero di Cosimo. En effet, c'est à ce maître curieux et imparfaitement connu encore qu'il convient, si je ne me trompe, de donner le tableau. Je dois avouer qu'on ne connaît jusqu'à présent rien d'aussi exquisement fini, rien d'absolument semblable, de sa main; mais

en l'an 1487, date que porte le tableau, il avait vingt-cinq ans, et son style à cette époque de transition n'avait pas encore pris son développement définitif.



DAME MILANAISE, PAR BERNARDINO DE' CONTI.

(Collection de M. Alfred Morrison.)

Je ne trouve rien parmi les Florentins qu'on puisse attribuer à Filippino Lippi, mais en revanche la galerie contient un spécimen authentique de l'art de son

imitateur Raffaellino del Garbo, une *Vierge avec l'Enfant Jésus et Saint Jean*. Le collège de Christ-Church à Oxford a envoyé sa *Sainte Famille* de Piero della Francesca, d'une composition si originale, d'une coloration si belle encore, malgré la pâleur exsangue des chairs. Un beau profil de Florentine blonde (au comte d'Ashburnham) lui est aussi attribué. Ce panneau ressemble d'une manière frappante au portrait analogue du Musée Poldi-Pezzoli de Milan. Surtout la manière de rendre les cheveux paraît indiquer la même main, et le riche ajustement est à peu près identique dans les deux tableaux. Je suis porté à reconnaître dans le panneau de la New Gallery, plutôt qu'un Piero della Francesca, un Baldovinetti ou un Domenico Veneziano. Les Signorelli sont de ceux que nous avons vus tout récemment au Burlington Fine Arts Club. Les Florentins du XVI[e] siècle sont représentés aussi par quelques morceaux importants. Fra Bartolommeo compte deux *Sainte Famille* authentiques, l'une d'assez grandes dimensions, l'autre une véritable miniature dans le genre de celles qu'on admire au *Musée des Offices* : toutes les deux appartiennent à M. Louis Mond. La *Sainte Famille avec Saint Jean*, envoyée par le duc de Westminster, est aussi attribuée au grand maître de S. Marco, mais révèle plutôt la main du peintre siennois Beccafumi.

L'école d'Ombrie est la plus faiblement représentée de toutes; elle compte cependant une jolie *Vierge avec l'Enfant* (au capitaine Holford), œuvre d'une exécution particulièrement fine, attribuée avec raison au Pérugin lui-même, puis une petite *Vierge avec l'Enfant, entourée de saints*, d'un fort beau coloris, par Andrea Alovisi d'Assise (L'Ingegno), maître rare dont la National Gallery possède un panneau authentique. On a été en vérité trop prodigue du grand nom de Raphaël, qui paraît non moins de huit fois dans le catalogue, mais dont on ne reconnaît nulle part la main. Il n'y a à la New Gallery que trois œuvres qui vaillent la peine d'être discutées sous ce rapport. D'abord, le *Calvaire* (à Lord Windsor), un des panneaux de la prédelle qui complétait autrefois la grande *Madone des Nonnes de Saint-Antoine*, actuellement au Musée de Kensington. Ici, comme dans les autres panneaux de la prédelle, qui se trouvent aussi en Angleterre, en diverses collections particulières, le dessin est de Raphaël, mais l'exécution indique une main moins forte que la sienne, qui pourrait bien être pour le *Calvaire*, celle de Lo Spagna. La *Madone avec l'Enfant*, de la collection Northbrook, est excessivement difficile à placer. Elle a une parenté très étroite avec la *Madone du Grand-Duc*, du palais Pitti, et la *Madone de la maison Tempi*, de la Pinacothèque de Munich, mais l'exécution est trop inférieure, le coloris en tons de porcelaine est trop froid pour que nous puissions reconnaître dans le panneau à son état actuel la touche de Raphaël lui-même. Je ne saurais cependant me ranger du côté de ceux qui y voient une œuvre de Timoteo Viti, peinte vers 1504, sous l'influence de Sanzio.

C'est une œuvre magnifique, quoique ayant évidemment subi de terribles outrages, que le grand portrait de l'*Archidiacre Carondelet avec ses secrétaires* attribué à Raphaël et gravé comme tel au siècle dernier par Nicolas de Larmessin. Le portrait était alors comme maintenant dans le cabinet des ducs de Grafton. Cependant on n'a qu'à bien voir ce tableau pour se convaincre que l'attribution au maître d'Urbin est insoutenable, et qu'il est en vérité de Sébastien del Piombo peignant sous l'influence de Raphaël, mais encore avec l'ordonnance et les procédés de son ancien maître Giorgione. Le paysage se conformant encore avec une fidélité absolue à la formule de ce dernier suffirait pour affirmer l'origine vénitienne du

panneau; et parmi les Vénitiens il n'y a que S. del Piombo qui ait réussi à s'assimiler ainsi la dignité et les allures hautaines de l'école romaine. Le *Carondelet* a dû être peint vers 1512, époque des œuvres quasi-raphaëlesques de l'artiste vénitien; il voulait peut-être entrer en concurrence avec le peintre du merveilleux *Léon X avec deux cardinaux*, du Palais Pitti.

C'est apparemment ce même personnage que nous voyons agenouillé comme donateur aux pieds de la Madone dans la grande *Vierge glorieuse* de la cathédrale de Besançon, célèbre tableau d'autel de la plus belle manière de Fra Bartolommeo.

L'école qui de toutes est la plus complètement représentée dans son ensemble est celle de Milan. On peut l'étudier dans ses deux divisions principales : l'ancienne école dont le chef est Vincenzo Foppa de Brescia, et l'école si envahissante de Leonard de Vinci, qui finit par attirer à elle même les peintres élevés dans les traditions du style milanais proprement dit.

M. A. Morrison envoie un *Portrait d'homme*, profil d'un très grand caractère, qui pourrait bien être de Foppa, auquel on l'attribue. A M. Gibbs appartient un grand volet de triptyque avec *Saint Augustin et un donateur*, œuvre de la meilleure époque d'Ambrogio Borgognone; c'est le pendant du volet avec *Saint Pierre de Vérone et une donatrice*, qui est au Louvre (nº 85). L'intéressant peintre Ambrogio de Predis, tiré des limbes de l'oubli par Lermolieff, est représenté par un de ses plus beaux portraits, celui d'un jeune homme au teint olivâtre portant une perruque rousse (à M. Fuller-Maitland). Le panneau porte le chiffre du peintre avec la date 1494. La meilleure peinture que je connaisse de la main du curieux Bernardino de' Conti est un profil de noble *Dame milanaise* (à M. Alfred Morrison), attribué à tort à Boltraffio. Passons sous silence les peintures qu'on s'est permis d'orner du nom du grand Léonard — même, la meilleure d'entre elles, une *Tête de femme*, en grisaille, esquisse appartenant à son école et faisant partie de la collection de Dorchester House. Ce n'est pas en présence des plus beaux dessins de Windsor qu'on se sent indulgent pour ce genre d'attributions.

Andrea Solario n'est pas non plus très bien partagé, car tous les panneaux qui portent son nom sont sujets à caution pour ce qui concerne l'attribution. La *Sainte Marie Madeleine* (à M. Wickham Flower) est manifestement une imitation flamande du maître; l'admirable petite *Madone avec l'Enfant* (au comte de Northbrook) est certainement d'origine milanaise, mais on chercherait vainement dans l'œuvre de Solario, même dans ses commencements, une peinture d'un style absolument analogue. Deux véritables joyaux de l'école de Léonard sont les deux *Vierge avec l'Enfant* (tous les deux à M. Hallam Murray), de Giampetrino (Giovanni Pietro Ricci), que Lermolieff a tant contribué à mettre en lumière. Cet élève qui avait su mettre dans ses œuvres une parcelle de la divine suavité de son maître, a dû exercer une certaine influence sur Luini, dont les œuvres de jeunesse révèlent une certaine parenté avec l'école de Borgognone. Il est rare que les peintures d'un autre élève de Léonard, Marco d'Oggionno, soient aussi agréables à voir que cette *Sainte Famille* (à M. R. H. Benson), dont l'idée première appartient clairement à son maître. Le Sodoma est représenté par un grand *Saint Jérôme* (à M. Louis Mond), très caractéristique pour le maître, sans toutefois égaler le *Saint Georges combattant le dragon*, de la collection de Sir Francis Cook à Richmond.

De Luini nous avons plusieurs prédelles d'une ravissante naïveté : une *Lunette*

avec trois anges; plusieurs figures de saints détachées d'un grand ensemble; et finalement une grande *Nativité* (à M. R. H. Benson), qui est comme dimensions une des œuvres les plus importantes du maître que possède l'Angleterre. Le marquis de Bute envoie une belle et authentique *Vierge avec l'Enfant* de Cesare da Sesto, toute pareille à une autre plus petite qui est au Musée du Brera à Milan. Une autre *Vierge avec l'Enfant* qu'on lui attribue (à M. Willett) est du peintre siennois Girolamo del Pacchia, fort peu connu, malgré sa célébrité, en dehors de sa ville de Sienne.

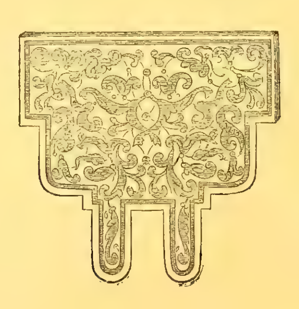
Voici aussi le célèbre Gaudenzio Ferrari de la collection de Dorchester House, une grande *Sainte Famille,* si fraîche, si brillante de couleur, d'une si adorable naïveté dans le groupe des petits anges penchés sur l'Enfant Jésus, qu'elle doit compter parmi les plus belles inspirations du maître piémontais.

De deux prétendus Antonello de Messine, qui sont en tout cas d'admirables portraits, le soi-disant *Portrait du peintre par lui-même* (à M. Willett) est d'un artiste du nord de l'Italie peignant sous son influence. Le *Portrait d'homme* (aux demoiselles Cohen), montre un calme et sérieux personnage tout de noir habillé et coiffé d'un béret noir ; c'est un morceau intéressant, qui sans être d'Antonello reflète fidèlement son style. Il est sans doute d'un Vénitien de la fin du xve siècle s'efforçant de l'imiter.

Le *Portrait de Bartolommeo Liviano di Alviano* de Jacopo de' Barbari (Société des Antiquaires), est peut-être le panneau le mieux conservé que nous ayons de ce peintre plutôt curieux que vraiment remarquable. Il prend rang avec le *Portrait de jeune homme* au Musée de Vienne [1], et confirme heureusement l'attribution au même artiste d'un portrait du Musée de Stuttgard, que le docteur Gustave Frizzoni a été le premier à indiquer. C'est M. Sidney Colvin du British Museum qui a reconnu dans le portrait de la New Gallery la main du *maître au Caducée.*

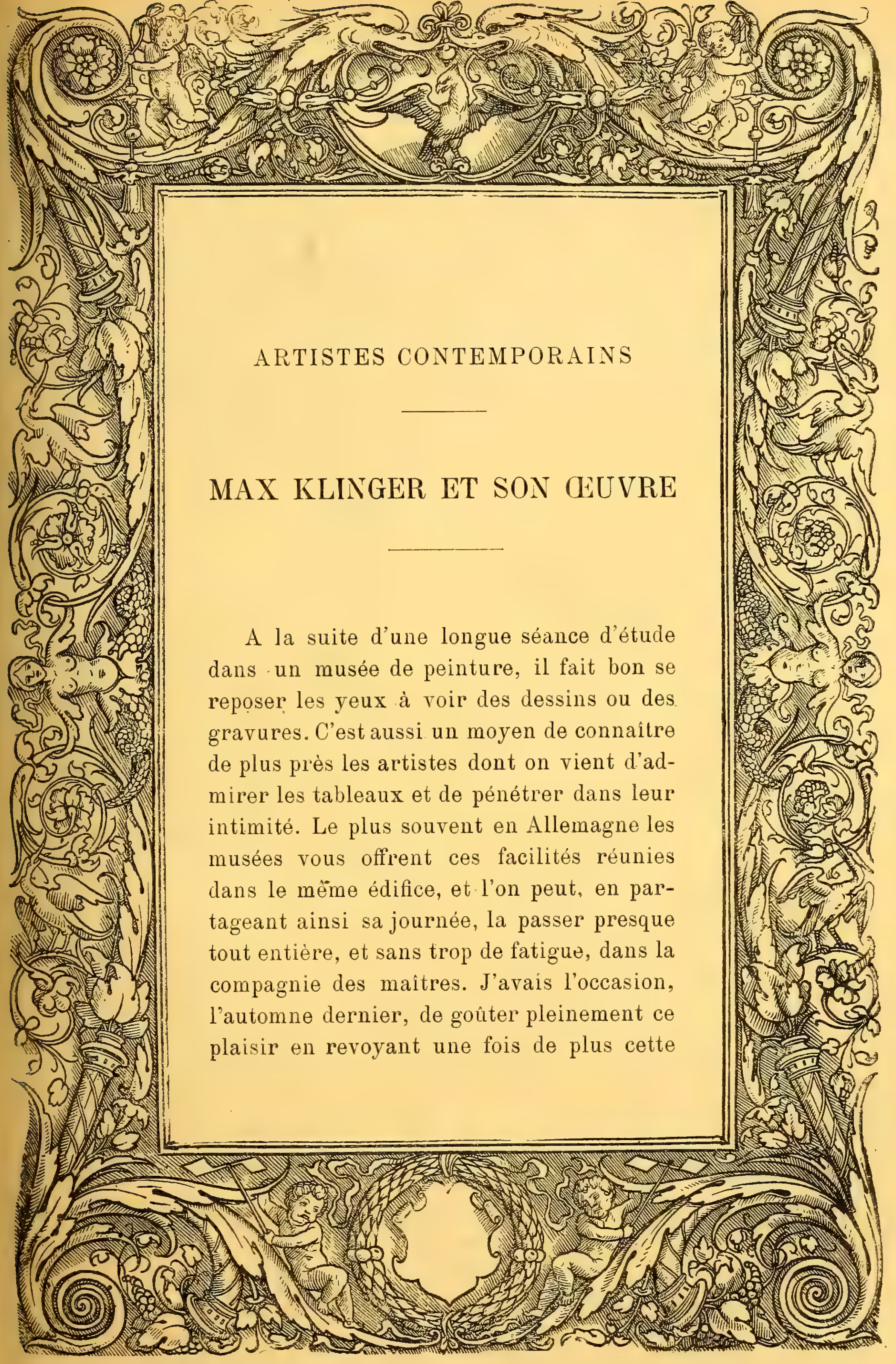
CLAUDE PHILLIPS.

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. VI, p. 401.



Le rédacteur en chef, gérant : ALFRED DE LOSTALOT.

Sceaux. — Imp. Charaire et Cie.



ARTISTES CONTEMPORAINS

MAX KLINGER ET SON ŒUVRE

A la suite d'une longue séance d'étude dans un musée de peinture, il fait bon se reposer les yeux à voir des dessins ou des gravures. C'est aussi un moyen de connaître de plus près les artistes dont on vient d'admirer les tableaux et de pénétrer dans leur intimité. Le plus souvent en Allemagne les musées vous offrent ces facilités réunies dans le même édifice, et l'on peut, en partageant ainsi sa journée, la passer presque tout entière, et sans trop de fatigue, dans la compagnie des maîtres. J'avais l'occasion, l'automne dernier, de goûter pleinement ce plaisir en revoyant une fois de plus cette

belle galerie de Dresde, toute remplie de chefs-d'œuvre, ainsi que le riche dépôt des dessins et estampes si bien installé à l'étage inférieur. Un jour que je venais de remarquer dans la collection des peintres contemporains un tableau de Hans Thoma récemment acquis par le Musée, — le *Protecteur de la Vallée*, un saint du moyen âge couvert d'une armure et veillant, l'étendard en main, à l'entrée d'un vallon solitaire, alors que la nuit épaissit ses voiles et que des lumières éparses s'allument aux vitres du village dont il est le patron; — j'avais retrouvé aux parois du Cabinet des Estampes, encadrées parmi quelques gravures de Dürer, plusieurs planches du même artiste, d'une tournure très fière et très personnelle. C'est avec une satisfaction pareille que j'avais pu ensuite parcourir l'œuvre d'un jeune graveur enlevé prématurément à la fleur de l'âge, Karl Stauffer, Suisse de naissance, mais fixé à Berlin après avoir été élève de l'Académie de Munich, un portraitiste et un dessinateur éminent, formé à l'école de Holbein et de la nature. A côté du portrait de sa mère, une merveille de finesse et de pénétration, et de celui de Gustave Freytag, le célèbre romancier, j'avais admiré d'autres œuvres de Stauffer, notamment l'étude d'une jeune fille nue, modelée à la pointe sèche avec une exquise délicatesse, et enfin cette charge spirituelle du darwinisme où l'auteur a réuni des singes de toutes les espèces. Groupés autour d'une table ils offrent, avec leurs mains décharnées, leurs gestes, leurs airs de tête et leurs mines superbes ou déconfites, de cruelles ressemblances avec plus d'un savant contemporain. Pendant que ces caricatures d'hommes dissertent entre eux, invoquent des textes et se contredisent avec aigreur, au premier plan une guenon semble posée là pour résumer et clore le débat par un argument aussi imprévu que topique. En effet, tandis qu'avec toutes sortes de gentillesses maternelles elle découvre sa poitrine pour offrir ses mamelles simiennes à un gracieux poupon, rose et rebondi, celui-ci se détourne plein d'horreur, reniant ainsi tout contact et toute affinité familiale avec la bête.

Voyant l'intérêt que je prenais à ces divers ouvrages, M. Max Lehrs, l'aimable directeur du Cabinet des Estampes, vint à me parler d'un autre artiste contemporain, ami de Stauffer, et, sur mon désir, il me fit apporter aussitôt l'œuvre entier de M. Max Klinger. Je l'avoue, à ma honte, ce nom m'était absolument inconnu. Pendant deux heures cependant je demeurai sous le charme, feuilletant et revoyant à loisir cet œuvre déjà considérable que M. Lehrs a eu le

bon esprit de réunir, en se procurant non seulement des épreuves de choix de toutes les gravures, mais en ne négligeant aucune occasion de recueillir les dessins originaux qui ont pu servir à la préparation de ces gravures. L'ensemble révèle un véritable maître, absolument original, plein de talent et de poésie, et l'impression que j'en ressentis fut telle qu'obligé de rentrer en France, je partis avec un vif regret de ne pouvoir pousser jusqu'à Leipzig, afin d'y voir l'artiste lui-même. Désireux du moins de compléter autant que possible mes informations, j'eus recours à l'obligeance de M. Lehrs et c'est à lui que je dois la communication des renseignements et des documents gravés qui accompagnent cette étude. Les détails biographiques se réduisent du reste à quelques dates et à un petit nombre d'indications positives, Max Klinger vivant à l'écart dans une retraite volontaire. J'emprunterai aussi quelques indications à un article publié en 1890 par M. Bode, dans les *Graphischen Künste*[1].

Klinger est né le 18 février 1857 à Leipzig ; il est donc dans sa pleine maturité. Dès l'âge de 17 ans il fut à l'Académie des Beaux-Arts de Carlsruhe élève de M. C. Gussow, et, vers la fin de 1875, il se rendit en même temps que son maître à Berlin où il continua à rester sous sa direction. En 1878, des dessins sur la vie du Christ envoyés à l'Exposition de l'Académie de Berlin, attirèrent déjà sur lui l'attention. Depuis, sa vie fut assez nomade, car nous le trouvons en 1879 à Bruxelles, en 1880 à Munich, l'année d'après à Berlin ; en 1883 à Paris où il demeura trois ans ; puis de nouveau à Berlin, mais pour peu de temps, puisqu'en 1888 il était établi à Rome avec son camarade Stauffer. Ses premiers ouvrages, une petite peinture à l'huile et deux suites de dessins à la plume, rencontrèrent un accueil très chaleureux parmi la jeunesse. Son originalité, un peu cherchée à ses débuts, était faite d'un mélange de raffinement et de rudesse ; mais à mesure que Klinger est devenu plus maître de ses moyens, il a tendu graduellement vers la simplicité et le naturel. En 1879 un premier recueil de gravures, *Radirte Skizzen*, ne fit que confirmer ses succès. Vinrent ensuite des compositions inspirées par Ovide ; puis les *Intermezzi*, les illustrations de l'*Amour et Psyché* et la *Découverte d'un Gant*. On était étonné de trouver dans ces divers ouvrages, si modestes et si rebattus qu'en fussent les sujets, tant d'inventions nouvelles, puissantes ou ingénieuses, une entente croissante du

1. *Berliner Maler-Radirer : Max Klinger, E. M. Geyger et K. Stauffer*. Vienne, 1890.

caractère des figures et de leur accord avec le paysage, un dessin si ferme mis au service d'une imagination aussi féconde.

Maintes fois on a pu voir chez nos voisins des artistes désireux d'exprimer des idées philosophiques sous la forme d'allégories ou de se donner carrière en retraçant dans de vastes ensembles lès divers épisodes de cycles historiques ou légendaires. C'est même un des travers de l'art des Cornelius, des Kaulbach et de bon nombre des peintres de la première moitié de ce siècle, que la disproportion flagrante entre la grandeur de leurs visées et la modicité des ressources techniques dont ils disposaient pour les rendre. L'écart est d'autant plus sensible que leurs aspirations étaient plus hautes. Rien de pareil à craindre avec Klinger ; dessinateur habile, il excelle à donner à sa pensée la clarté, la concision, la force qu'exige une œuvre d'art et qui lui assurent sa pleine signification. Doué d'un sens absolument moderne, il se rattache cependant aux plus nobles traditions de l'art allemand, je veux dire à Dürer et à Holbein, les seuls grands maîtres que cet art compte dans le passé. A la pénétration incisive du premier, il joint l'observation patiente du second ; il a de tous deux cette compréhension de la vie que les détails, au lieu d'amoindrir et d'étouffer, ne font que rendre plus saisissante et plus complète. Il est aujourd'hui, avec Menzel, un des plus grands dessinateurs de l'Allemagne et l'un des plus grands de notre époque. Esprit curieux, chercheur et d'une tournure très personnelle, il peut, préparé comme il l'est, aborder tous les sujets et, en traitant les plus variés, manifester la souplesse merveilleuse qui est un des caractères de son talent. Aussi, sans qu'il ait rien fait pour l'étendre, sa renommée a toujours été grandissant et, afin de donner satisfaction à ses nombreux admirateurs, une exposition de ses œuvres a été dans les derniers mois de l'an passé organisée à Dresde, dans les salles de la librairie Lichtenberg. On y voyait réunis : une sculpture, trois tableaux importants et l'ensemble des gravures de Klinger. En présence d'ouvrages aussi différents par les sujets que par les procédés d'exécution, on pouvait pleinement apprécier le talent d'un artiste qui, à l'exemple des maîtres de la Renaissance, manifeste des aptitudes si diverses.

Ce n'est que sur la foi d'autrui[1] qu'il m'est permis de mentionner

1. J'ai mis à profit les articles de M. Paul Schumann : *Max Klinger Ausstellung*, publiés dans le *Dresdner Anzeiger*, et celui de M. Hans W. Singer : *Max Klingers Gemälde*, qui a paru dans le *Zeitschrift für bildende Kunst*.



ÉTUDE DE FIGURE DRAPÉE, PAR MAX KLINGER.

(Fac-similé d'un dessin fait pour le « Crucifiement ».)

la figure de la *Salomé* sculptée en marbres de plusieurs couleurs, un type de femme sensuelle et perfidement coquette, au regard énigmatique, un peu louche, aux lèvres épaisses et serrées, aux bras languissants terminés par des mains assez grosses, trahissant l'origine plébéienne, mais très finement étudiées. A côté de l'ensorceleuse, apparaissent les têtes de deux de ses adorateurs : un vieillard à visage de satyre et un jeune homme dont les traits maladifs expriment la souffrance produite par une passion inexorable. L'exécution est à la fois large et précise et à l'exemple d'un grand nombre de statues antiques, des colorations discrètes, ainsi que des pupilles de marbre précieux insérées dans les yeux d'ambre gris, ajoutent à l'effet étrange produit par cette inquiétante personnification de la volupté.

Quant aux tableaux qui faisaient partie de l'exposition de Dresde, comme je ne les connais non plus que par des reproductions ou par des études préparatoires, je ne saurais parler ici que de leur composition et de leur dessin. Dans l'épisode bien connu du *Jugement de Pâris*, le peintre a disposé la scène sur une terrasse qui occupe le premier plan et d'où l'on découvre un de ces beaux paysages du Midi qu'il excelle à représenter. Tout en supprimant, par haine des conventions admises, les attributs traditionnels des Déesses et de Mercure, l'artiste a su définir nettement ses personnages et il a modelé lui-même sur le cadre de ce tableau des figures et des têtes antiques qui en complètent l'impression.

A côté du *Jugement de Pâris*, une autre peinture connue sous le nom de l'*Heure bleue* et déjà exposée à Berlin, y avait excité naguère les vives controverses de la critique. Au milieu d'une contrée accidentée, en face de la mer, trois femmes nues groupées dans des attitudes variées, sont à demi éclairées par les dernières lueurs du jour qui va finir. Un feu brillant, allumé près de là, colore de ses reflets leurs corps souples et gracieux, tandis que les parties opposées à cette lumière se modèlent par des ombres froides qui vont insensiblement se confondre et s'éteindre dans les tonalités bleuâtres de l'horizon. Le jeu de ces reflets ardents et de ces ombres froides, très justement observé, caractérise avec une poésie exquise cette heure silencieuse du crépuscule où les grands apaisements de la nature éveillent dans notre âme de mystérieuses résonnances, alors qu'avec le calme qui nous enveloppe et l'effacement graduel des formes qui se brouillent sous nos regards, nous nous abandonnons au vague bercement de nos pensées. Il était difficile d'exprimer avec

un charme plus mélancolique une impression aussi délicate et aussi fugitive.

Le dernier des tableaux de Klinger exposés à Dresde, le *Crucifiement*, appartient à cette catégorie de compositions religieuses inspirées par un courant d'idées qui récemment s'est fait jour dans l'art de notre temps. Depuis quelques années déjà, nous avons pu voir dans nos salons parisiens un nombre toujours croissant de peintures dans lesquelles, sous prétexte de renouveler des sujets consacrés par la tradition, on les a modernisés à outrance. Je sais bien qu'on invoque sur ce point l'exemple des maîtres primitifs de l'Italie et des Flandres qui ont, en général, représenté les scènes de l'Évangile avec les types de leurs compatriotes et les costumes de leur époque. La naïveté inconsciente de ces maîtres excusait alors ces licences. Mais avec le temps, les conditions de style et de gravité que réclament ces sujets devaient graduellement s'imposer aux artistes afin de donner à leurs œuvres un caractère de simplicité et d'élévation en rapport avec ces sujets eux-mêmes. On sait que pour s'être écarté des idées qui avaient fini par prévaloir à cet égard, Paul Véronèse eut maille à partir avec le Saint-Office, et quant à Rembrandt, de qui se réclament nos mystiques contemporains, lorsqu'il allait chercher ses modèles parmi les Juifs d'Amsterdam, c'est en toute sincérité qu'il croyait donner ainsi plus de vérité à ses interprétations des Livres Saints. Est-il besoin d'ajouter qu'en dépit des défroques pittoresques dont il affublait ses personnages, le costume chez eux restait tout à fait accessoire. Ce qui domine pour lui c'est le côté expressif, c'est cette force d'émotion qui nous révèle des acceptions jusque-là inédites de ces grands sujets. De même, quand on nous montre encore aujourd'hui le Christ visitant les affligés ou bien s'asseyant à la table des déshérités de ce monde, c'est là une interprétation naturelle et parfaitement légitime de l'Évangile. Mais qu'on cherche, ainsi que nous le voyons trop souvent, à ameuter la curiosité d'un public blasé, en accommodant au goût du jour ces nobles figures; qu'on promène le Christ dans nos salons mondains parmi les types trop reconnaissables du *Tout Paris*, qu'on le mette en présence d'une Madeleine vêtue à la mode de demain par le couturier en renom; qu'on le mêle aux convives de hasard d'une table d'hôte ou qu'on l'associe aux malédictions vomies des hauteurs de Montmartre sur la capitale par un anarchiste aviné; qu'on s'autorise de la Bible pour travestir Judith en une fillette des Batignolles égarée à Béthulie, ou qu'empruntant à l'histoire de Tobie un de ses épisodes les plus souvent repro-

duits on nous peigne le jeune homme, — ainsi que M. Uhde l'avait fait à la dernière Exposition de Munich, — prenant congé d'une vénérable concierge, tandis que l'ange qui l'attend tient à la main la valise du voyageur; ce sont là, à notre avis, des plaisanteries d'un goût douteux et l'on sent comme une dérision dans la bizarrerie cherchée de ces rapprochements imprévus ou l'inconvenance de ces travestissements. Sans aller jusque-là, peut-être Klinger a-t-il, un peu plus qu'il ne fallait, cédé à ce travers dans son *Crucifiement*, et tout en rendant, comme il convient, justice à l'ordonnance pittoresque de la scène et aux attitudes de certaines figures, nous sommes étonné qu'un artiste de cette valeur ait introduit dans sa composition ce cardinal en robe rouge confondu avec les bourreaux du Christ, ou qu'il ait prêté à saint Jean le masque de Beethoven, croyant ainsi nous offrir une incarnation plus vivante de la douleur. Ces idées d'à côté, absolument en dehors du sujet, nous paraissent en altérer profondément la signification, et Klinger, qui condamne avec force cette immixtion intempestive d'éléments étrangers dans le domaine de la peinture, devrait plus que personne, à raison même de son talent, en réprouver l'emploi.

Au risque d'être taxé de philistin, je serais disposé à me montrer plus sévère encore pour une autre liberté, de nature plus délicate, prise par l'artiste dans ce même tableau du *Crucifiement*, lorsqu'il représente le Christ et les deux larrons absolument nus. Dans une brochure publiée par lui sous le titre *Malerei und Zeichnung*, brochure pleine d'idées personnelles et à laquelle nous aurons plus loin l'occasion de revenir, Klinger recommande à bon droit à celui qui veut exceller dans son art l'étude incessante du corps humain et il fait valoir tous les motifs qui militent en faveur de cette étude. L'art étant fait pour l'homme, c'est à lui qu'il doit se rapporter, et à ce titre il n'est pas, en effet, d'étude plus profitable que celle de sa propre personne. Quiconque veut traduire librement ses pensées doit pouvoir à son gré reproduire toutes les formes du corps humain dans toutes les positions, dans tous les mouvements. Celui qui n'est pas capable de dessiner en perfection une main, un torse, un visage, avec leur intime individualité, celui-là restera toujours l'esclave des autres; il sera réduit à vivre d'emprunts et ne découvrira jamais dans la nature les merveilleuses richesses qu'elle offre à ses confrères mieux instruits. Tout cela est d'une justesse évidente. Mais quand Klinger s'élève à ce propos contre une soi-disant pruderie qui croit qu'il convient de masquer certaines formes du corps, nous deman-



ÉTUDE D'HOMME, PAR [illegible].

(Fac-similé d'un dessin fait pour le « Crucifiement ».)

dons à faire nos réserves contre une thèse qui ne saurait, aussi rigoureusement comprise, s'étendre à la représentation des sujets religieux. La nudité est sainte, nous dit-il, et même dans ces sujets il n'y a pas à transiger. Il ne faut pas hésiter à montrer dans sa *complète intégrité* le corps du Christ lui-même. Ce qui est obscène, ajoute-t-il, c'est de faire penser à ce qu'on cache, et repoussant dédaigneusement ces loques ajustées pour dissimuler certaines portions du corps, il réclame le retour à cette complète indépendance que les anciens pratiquaient en ces matières. Ainsi poussée à l'extrême, cette prétention nous paraît peu soutenable. Puisqu'il s'agit de renouveler dans un sens plus moderne des sujets consacrés, il nous semble que les errements de l'art antique ne sont point de mise en cette affaire. N'y aurait-il pas lieu plutôt d'évoquer ce sentiment vraiment moderne de la décence que notre climat, nos habitudes aussi bien que le mouvement de nos idées ont imprimé si profondément dans notre civilisation chrétienne. Klinger se réclame en vain de la beauté de la nature pour regretter que les formes de notre corps, voilées et interrompues par un lambeau de draperie, ne rendent plus compte de leur construction; pour déplorer que le passage de la masse compacte du tronc aux deux supports sur lesquels elle pose étant ainsi dissimulé, la statique en demeure incertaine et l'apparence à la fois illogique et peu gracieuse. Nous lui accorderons volontiers que ce sont là des arguments faits pour toucher le médecin, le physiologiste ou l'artiste. Mais ce dernier ne travaille pas pour lui seul. Son œuvre est destinée au public et il ne faut pas qu'en vue de ce que Klinger appelle une lâche concession à ce public, et même au prix d'une contrainte qui n'a jamais été une gêne pour les maîtres, on s'expose à froisser aujourd'hui le plus grand nombre des spectateurs par des exhibitions qui constitueraient à leurs yeux une inconvenance tout à fait gratuite. Les considérations esthétiques alléguées en cette affaire nous semblent de peu d'importance, en présence des inconvénients dont les conséquences apparaissent d'une manière trop évidente pour qu'il soit utile d'insister davantage. Klinger, au surplus, en a fait lui-même l'épreuve à l'occasion de ce tableau du *Crucifiement*. Après avoir voulu l'exposer il y a quelques années à Munich, il n'a pu le laisser qu'un seul jour sous les yeux du public et en présence des réclamations de tous, il fallut bien dissimuler une partie de la toile sous un rideau noir. On a été, paraît-il, plus tolérant à Dresde cette année qu'on ne l'avait été à Munich; mais nous ne voyons pas quel profit il y a pour un artiste à braver ainsi les

susceptibilités légitimes de l'opinion. Il convient de laisser de pareils procédés à ceux qui, n'ayant point son mérite, cherchent par tous les moyens possibles à stimuler la curiosité du public.

Il nous est d'ailleurs aussi facile qu'agréable d'opposer Klinger à lui-même et, en regard des visées exclusivement pittoresques du *Crucifiement*, de signaler, au contraire, la vive et sérieuse impression produite par une autre de ses compositions religieuses, la *Pietà* récemment acquise pour la Galerie de Dresde et dont, grâce au burin consciencieux et habile de M. J. Payrau, nous sommes heureux de mettre une fidèle reproduction sous les yeux de nos lecteurs. La scène, disposée très simplement, est traitée cette fois avec la gravité qu'elle comporte et son aspect est très saisissant. Trois figures seulement : celle du Christ, dont le corps est étendu sur le couvercle de son sépulcre, et celles de la Vierge et de saint Jean, réunis par leur douleur auprès du cadavre de celui qu'ils ont tant aimé. La beauté de ce corps inerte, détruit en pleine jeunesse, l'expression auguste de ce visage sur lequel la mort a mis sa grandeur solennelle, l'émotion touchante de ces deux êtres désormais abandonnés sur la terre, — la Vierge, les yeux demi-clos, repassant dans son âme les joies et les souffrances de sa maternité; saint Jean, l'ami fidèle, morne, abîmé dans sa désolation, et comme à côté de lui-même, — ces mains des deux affligés qui se cherchent par un mouvement involontaire de tendresse et d'abandon; autour d'eux, cette indifférence de la nature en fête, avec l'étalage offensant de ses fleurs et de sa végétation luxuriante, ce ciel léger répandant une lumière égale, tout ici concourt à l'impression de la scène. L'exécution est large, singulièrement habile et peu apparente, sans trace de virtuosité, magistrale dans son effacement même; la couleur claire, mate, discrète; l'harmonie douce et reposante. En se contentant de faire appel aux sentiments éternellement vrais et profondément humains qui se dégagent de son œuvre, l'artiste a su lui donner toute sa signification, toute son éloquence.

Cependant, malgré le mérite de ces divers ouvrages, il faut bien reconnaître que c'est dans ses dessins ou ses gravures que Klinger manifeste le mieux sa supériorité. On sent que c'est là son véritable domaine parce qu'il y trouve les procédés les plus propres à la complète expression de sa pensée. Dans la brochure *Malerei und Zeichnung* que nous avons mentionnée plus haut, après avoir nettement établi la distinction qu'il convient de faire entre la gravure qui n'est que la reproduction d'œuvres originales et celle par laquelle un artiste se

propose de traduire lui-même ses conceptions personnelles, l'auteur insiste sur les ressources et les conditions spéciales de ce genre de travail, en homme qui s'en fait à la fois l'idée la plus juste et la plus haute. Ainsi qu'il le remarque avec raison, Raphaël dans ses dessins n'avait généralement en vue que la préparation des peintures qu'il voulait exécuter. C'était pour lui non pas un résultat, mais un moyen d'étudier soit l'ensemble d'une composition, soit les diverses figures qu'il voulait y introduire. Au contraire, une gravure de Dürer est par elle-même un ouvrage définitif, accompli, qui se suffit et ne suggère aucunement à l'esprit l'idée d'une œuvre différente pour laquelle elle aurait été exécutée. L'artiste l'a voulu comme il est. Non pas que Dürer ait pu, en le concevant, s'abstraire tout à fait de la réalité telle qu'elle se présente à nous, avec ses colorations, son relief, les apparences sous lesquelles nous la voyons. Mais dans l'élaboration de son œuvre, ces éléments réels se transforment et s'affinent pour devenir en quelque sorte moins matériels et plus expressifs. Si en exécutant cette œuvre il a songé à certaines colorations, à une harmonie déterminée, loin de nous les imposer, il nous laisse libres de les supposer à notre gré et nous réserve ainsi cette part de collaboration qui achève une œuvre d'art. Ici le dessin seul est en jeu; il constitue un art indépendant, qui a ses visées propres et s'y renferme. Au lieu de se plaindre, comme le fait trop souvent le peintre, de la pauvreté de sa palette, le graveur supprime cette palette ou du moins il la réduit au minimum, au noir de l'encre et au blanc du papier. Bien plus, il s'interdit d'aller jusqu'au bout de ces ressources ainsi restreintes, et se bornant à l'extrême concision de quelques traits, loin de s'amoindrir par cette indigence volontaire, il peut, s'il a le sens de son art, en tirer des effets éloquents, donnant ainsi à la pensée tout ce qu'il ôte à la matière. Qui oserait dire que Beethoven, le maître par excellence de la symphonie, n'est plus lui-même lorsqu'il se contente d'un piano ou des sonorités modestes de trois ou quatre instruments à cordes? Il n'est pas moins grand, il est autre; et avant lui Rembrandt dans ses eaux-fortes s'était révélé aussi original que dans ses tableaux.

On comprend qu'un art aussi laconique exige de toute nécessité des pensées claires et tire son prix de la netteté, de la précision des formules. Cette contrainte même devient un stimulant pour un artiste tel que Klinger et l'on est étonné de ce qu'il a su enfermer de signification dans un simple contour. Qu'il s'agisse d'histoire ou de légendes, de scènes contemporaines ou de fables mythologiques,



BATAILLE DE CENTAURES, PAR MAX KLINGER.

(Fac-similé d'une gravure du recueil « Intermezzi ».)

d'allégories ou d'épisodes tirés de la Bible, il montre avec un égal succès l'ingéniosité ou la singulière puissance de ses créations. Dans un recueil de dix gravures qu'il publiait lui-même en 1883 sous le titre de *Dramen* et qu'il dédiait à son maître Ch. Gussow, on trouvait déjà quelque chose de cette âpreté incisive qui est un des traits de son tempérament. Les événements les plus tragiques étaient ceux dont il s'inspirait le plus volontiers. Ici, au milieu d'une végétation luxuriante et aux abords d'un palais magnifique, c'est un mari surprenant de coupables amours et se faisant justice. A côté, c'est l'histoire d'une famille autrefois prospère aboutissant à la misère et au meurtre d'un enfant par sa propre mère; puis, avec les jours de mars, c'est l'émeute grouillant dans les rues de Berlin, avec son personnel de figures sinistres et désespérées, réunies derrière une barricade; et comme conclusion, les révoltés prisonniers, conduits sous bonne escorte à leur dernier supplice, au travers d'une campagne ensevelie sous la neige. Avec un sens pathétique un peu farouche, ces diverses compositions, par leur rudesse, leurs vulgarités voulues et leurs inexpériences, ne laissaient pas encore présager bien clairement la supériorité qui se manifesta plus évidente dans les œuvres qui suivirent. C'étaient comme les derniers échos de ce romantisme attardé qu'on retrouvait en Allemagne chez d'autres artistes de cette époque. Mais bientôt, en reprenant à son tour cette idée de la Mort qui avait déjà inspiré les maîtres de la Renaissance, Klinger la renouvelait par des évocations plus saisissantes et avec des moyens d'expression plus personnels. Comme la plupart de ses devanciers, il est vrai, il nous montrait les cruels contrastes que fait naître cette idée : le nouveau-né pressant vainement le sein de sa mère expirante; la jeune fille fauchée comme la fleur des champs, dans tout l'épanouissement de sa grâce et de sa beauté; le jeune homme écrasé en pleine gloire, alors que tout souriait à sa vie. Mais l'éternelle destructrice nous apparaissait plus terrible encore sous des aspects plus modernes. La voici, l'infatigable camarde, dans une contrée grandiose, couchée nonchalamment en travers des rails d'un chemin de fer, attendant, sournoise, le train qui va débusquer pour le précipiter dans le vide; plus loin, de ses longs bras, elle incline vers l'abîme les mâts d'un navire ballotté par la tempête. Des encadrements appropriés à chaque sujet complètent la pensée de l'artiste et dans la dernière de ces planches, le bas de la bordure est rempli par des végétations sous-marines, tapissant le fond de cette mer implacable qui a déjà englouti tant de trésors et d'êtres aimés.

MAX. KLINGER PINX. J. PAYRAU SC

PIETÀ
(Galerie Royale de Dresde.)

Gazette des Beaux Arts. Imp. A. Salmon & Ardail. Paris.

Les études de paysage de Klinger valent celles qu'il fait d'après la figure humaine. On y sent un amour sincère de la campagne et des jouissances qu'elle procure à ceux qui savent la comprendre. Parmi ses dernières productions nous avons noté un grand village endormi sous une nuit sereine. La lune est absente; du moins on ne s'aperçoit de sa présence qu'à deux ou trois éclats plus vifs ménagés dans une eau tranquille. Tout le reste est enveloppé dans une atmosphère douce et paisible, et comme pénétré de silence. Dans la planche intitulée la *Beauté*, au lieu d'une fade allégorie, il nous montre, au milieu d'une vaste prairie bordée d'arbres séculaires et dominant de haut la mer lointaine, un jeune homme agenouillé, perdu dans la contemplation de ces poétiques perspectives. Plusieurs feuilles du recueil *Intermezzi* sont consacrées à la vie des Centaures, à leurs luttes épiques, à leurs courses désordonnées parmi les hautes herbes, acharnés à la poursuite de cavales sauvages, ou bien grisés de mouvement, franchissant les cours d'eau impétueux ou les montagnes abruptes; dans leurs enivrements nous retrouvons quelque chose des élans grandioses de ce poème du *Centaure* de Maurice de Guérin, un de ses morceaux littéraires les plus accomplis. Dans une autre série, *Ève et l'Avenir*, la planche d'*Adam et Ève chassés du paradis* est pleine d'une poésie sinistre. Les portes gigantesques confiées à la garde d'un ange se dressent au loin, défendant l'accès de l'Eden et de ses riants ombrages, tandis qu'Adam, pour épargner à sa compagne les meurtrissures du chemin, l'a prise dans ses bras et l'emporte devant lui, sombre mais résolu, au milieu d'une contrée désolée et stérile. Le groupe des exilés bien établi, superbe, est d'une beauté farouche et singulièrement expressive.

D'autres scènes empruntées à Ovide, à l'histoire de Psyché et à la Bible nous offrent, avec la même richesse d'imagination, un accord aussi intime entre le caractère des épisodes et les paysages qui les accompagnent. La plupart des compositions de Klinger sont graves, tristes même et un peu amères. Mais il est également capable de donner à sa pensée une forme plaisante et satirique; témoin ce vieux savant qui, parvenu au sommet d'un pic élevé, découvre de là l'immense panorama des cimes voisines. Arrivé si haut, il va pouvoir contempler l'admirable spectacle qui se déroule autour de lui. Par malheur, il vient de laisser tomber ses lunettes qui dégringolent dans la neige et il se cramponne, éperdu, aux rochers pour ne pas rouler avec elles au fond de l'abîme; critique spirituelle de cette fausse science à laquelle les vastes horizons sont interdits. Une autre

fois, dans l'*Ours et le Sylphe* (*Bär und Elfe*), l'artiste a traduit d'une façon délicate et charmante une spirituelle allégorie, en représentant un sylphe suspendu à l'extrémité d'une tige de bambou qu'il fait à peine ployer. Du haut de son poste aérien, mollement balancé au-dessus du vide, le gnôme malicieux agace et chatouille, avec une branche de feuilles, le museau d'un ours qui, grimpé sur un gros arbre et n'osant se hasarder à poursuivre son espiègle ennemi, le regarde d'un air grognon, ennuyé de ne pouvoir l'atteindre ; qui ne reconnaîtrait ici le symbole gracieux de ces plaisanteries légères et acérées contre lesquelles sont impuissants à se défendre les esprits d'allures plus massives et plus lentes ? La scène est vive, pittoresque, nettement exposée, sans appuyer, d'un trait aussi juste que léger.

Peut-être dans quelques autres de ses eaux-fortes l'artiste a-t-il un peu amoindri leur effet, en surchargeant son travail. Il sait cependant colorer à peu de frais, opposer discrètement les contrastes de l'exécution, mettre là où il convient les accents. On a donc le droit d'être exigeant avec lui, car il est aujourd'hui assez fort pour oser être simple, pour exprimer sa pensée en choisissant les formes les plus brèves et les plus éloquentes. Ses études nous révèlent, en effet, l'aisance et la sûreté avec lesquelles il dégage de la réalité les traits vraiment caractéristiques. Qu'il emploie le crayon noir et l'estompe, ou la plume et le pinceau avec quelques rehauts de blanc, il excelle à plier ces instruments aux fins qu'il se propose. Sévère pour lui-même, il persiste, il se reprend tant qu'il n'a pas réalisé son programme. Nous avons vu de lui, au Musée de Dresde, des études de formes, de mouvements ou d'expressions, des mains, des attitudes ou des draperies, qui témoignent de ses scrupules et de l'opiniâtreté de ses recherches. Quand on rapproche ces études des planches pour lesquelles elles ont été faites, on peut apprécier avec quelle intelligence, tout en conservant la vie de la nature, l'artiste a éliminé dans l'œuvre définitive tout ce qui ne répondait pas à son dessein et insisté, au contraire, sur tout ce qui pouvait rendre cette œuvre plus significative. Savoir ainsi se servir de la nature et après l'avoir consultée avec cette conscience respectueuse, ne pas se laisser détourner de son idée, c'est là une qualité rare entre toutes et que les grands maîtres ont seuls possédée à ce degré.

Aussi, dans quelques-unes de ses compositions, Max Klinger a-t-il atteint le style le plus élevé, je veux dire cet accord entre la pensée et les moyens de l'exprimer qui fait les ouvrages accomplis. C'est



ADAM ET ÈVE CHASSÉS DU PARADIS, PAR MAX KLINGER.

(D'après la première composition de l'auteur pour le recueil « Eva und die Zukunft ».)

surtout dans sa manière de traiter les sujets antiques qu'il se distingue absolument de Bœcklin, bien que ce dernier passe pour avoir exercé sur lui, à ses débuts, une assez grande influence. L'imagination très riche de Bœcklin n'est pas, il faut bien le reconnaître, étayée par une instruction suffisante, et dans l'intéressante étude qu'il a consacrée ici même au maître berlinois[1], M. Hermann Meister nous apprend que « sa mémoire est telle que presque jamais il n'a pris d'esquisses d'après nature ». Quelles que soient les facultés d'observation du peintre le mieux doué à cet égard, c'est là une façon de procéder dont les dangers ne pouvaient manquer de s'accuser avec le temps. Peu à peu, en effet, à produire ainsi sans être maintenu par l'étude de la nature, l'artiste court le risque certain de tomber dans la manière. D'année en année, les outrances de dessin et de couleur qui font l'originalité du talent de Bœcklin — exagérations autrefois légitimées par les heureuses audaces de la jeunesse et acceptées par un public toujours friand de nouveautés — sont devenues de plus en plus sensibles. Sans doute on trouve encore chez lui, dans ses travestissements de l'antiquité, des associations d'idées plaisantes, des harmonies curieuses et des rapprochements de formes plus ou moins ingénieux. Mais trop souvent ces tentatives hasardeuses confinent à la bizarrerie, et des partis pris aussi flagrants engendrent à la longue une monotonie inévitable. Dans ces êtres bizarres que, sous prétexte de mythologie, Bœcklin crée de toutes pièces, les libertés qu'il s'accorde ne sauraient excuser les incorrections ou les vulgarités qui déparent ses derniers ouvrages. A l'Exposition de Munich en 1893, ses tableaux qui remplissaient une salle entière témoignaient trop clairement d'une indifférence absolue pour le dessin et de violences de palette inconciliables avec le charme du coloris. Parmi les étrangetés qu'on y remarquait, on pouvait voir des arbres rouges se détachant sur des fonds d'un outremer implacable ; une *Vénus Anadyomène* caressée par des flots d'indigo pur et entourée d'un essaim d'amours aux ailes de papillons, diaprées des nuances les plus criardes ; un vieux faune qui semblait un coulissier retiré des affaires et un paysage sublunaire dans lequel j'ai vainement cherché le *Prométhée* annoncé par le titre ; tout cela sous la lumière incohérente et irisée du monde artificiel dans lequel l'artiste place ses singuliers personnages.

1. Arnold Bœckin, par M. Hermann Meister ; *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, numéros du 1er avril et du 1er juillet.

On n'a pas à craindre pareilles aberrations avec Max Klinger et son savoir plus étendu, toujours accru par l'étude, lui a valu un talent plus sain et plus robuste. La façon dont il parle de son art dans cet écrit *Malerei und Zeichnung* que plus d'une fois déjà nous avons cité, est d'ailleurs bien conforme aux exigences qu'il a pour lui-même. C'est avec un soin jaloux qu'il s'applique à définir nettement les allures et les mouvements de ses figures, à démêler ce qu'il y a de vraiment individuel dans leurs traits et leurs expressions, à établir avec la justesse absolue des mises en place, le rythme harmonieux de ses compositions, à ne rien négliger, en un mot, de ce qui constitue le fonds même de son art, sans mêler jamais à ses recherches aucune des préoccupations qui doivent lui rester étrangères. « Un corps humain, dit-il excellemment, même au repos et éclairé par une lumière normale, s'il est peint en perfection, est un tableau et une œuvre d'art. La véritable idée pour le peintre réside dans le choix de l'attitude la plus propre à manifester la beauté des formes, dans les relations de ces formes avec le milieu où elles sont disposées, dans la combinaison la plus heureuse et la plus expressive des couleurs. Qu'il s'agisse d'Endymion, de Pierre ou de Paul, c'est tout un pour l'artiste. » Il n'est que trop vrai que pour la plus grande partie du public, ce qui importe, au contraire, c'est le sujet et le titre de l'œuvre. Tel ouvrage qui l'aurait laissé froid sous la modeste désignation d'*Étude*, devient pour lui plein d'intérêt dès qu'il a reçu une dénomination qui pique sa curiosité, ou qui prête aux développements littéraires de la critique.

Pour le graveur qui cherche avant tout à dégager des mille éléments que lui offre la réalité ceux qui sont le plus expressifs, le problème est difficile. L'écueil de ces simplifications nécessaires, Klinger l'a remarqué, c'est, en insistant plus qu'il ne faut sur ce qui est particulier, d'aboutir à la charge ; ou bien en élaguant, sous prétexte de style et de beauté, les trop nombreux détails, de supprimer la vie et de tomber dans la banalité ou l'abstraction. Réfutant, à ce propos, le dicton qui a cours en Allemagne : « Ah! si Cornelius avait su peindre! » Klinger objecte avec raison que si Cornelius avait su peindre, il n'aurait pas fait les cartons qu'il nous a laissés. Le peintre, en effet, doit avoir à l'avance prévu la couleur aussi bien que la forme de ses ouvrages, et les compositions de Cornelius ne gagneraient pas plus à être revêtues de couleurs, que « celles de Kaulbach n'ont été enrichies par son insipide coloriage ».

On peut être étonné que professant des idées aussi justes sur ce

qui constitue le terrain propre de chaque art, Klinger ait fait des excursions si nombreuses dans le domaine de la musique. Comme la plupart des peintres, il aime passionnément la musique. Les combinaisons des sons lui parlent un langage émouvant; elles sollicitent son imagination et suscitent en lui des conceptions et des images pittoresques. Ce que les notes lui chantent, il éprouve le besoin de le réaliser par des dessins. Déjà quelques-unes de ses œuvres antérieures nous avaient révélé son admiration enthousiaste pour plusieurs grands compositeurs, pour Beethoven notamment, et l'on nous dit que les drames musicaux de Wagner prennent souvent place sur le piano de son atelier. C'est à la mémoire de Robert Schumann qu'il a dédié ses épisodes tirés d'Ovide : *Rettungen Ovidischer Opfer* et la suite d'*Amour et Psyché* porte également en tête une dédicace à Brahms. Il a d'ailleurs pour ce dernier compositeur une prédilection particulière, que justifient assez les affinités de son talent avec celui de ce maître vigoureux, un peu rude, mais plein de force et qui continue si dignement aujourd'hui en Allemagne les grandes traditions de la symphonie. L'ouvrage le plus récent de Klinger est une suite de trente-sept compositions inspirées par les *Fantaisies* de Brahms, compositions qui figuraient à l'Exposition de Dresde, et dont plusieurs sont inédites. Ce sont comme des paraphrases de quelques-unes des pièces de ce recueil — telles que le *Retour de l'hirondelle*, la *Solitude aux champs*, le *Désir*, le *Dimanche matin* et surtout la *Chanson de la Destinée* (*Schiksalslied*) — qui se prêtaient le mieux à ce mode de transposition pittoresque. L'artiste y déploie dans tout son éclat la richesse naturelle de sa fécondité, et ce mélange de réalisme et de poésie qui donne tant de saveur à ses productions. Le dessin du *Prélude* traduit avec charme l'impression qui se dégage de l'ensemble. Nous sommes en présence d'un théâtre fantastique ayant pour décor la mer, au-dessus de laquelle se dressent des montagnes escarpées. Le vent des tempêtes chasse devant lui les nuées qui s'envolent par-dessus les cimes et une barque luttant contre les vagues se dirige vers un temple qui domine des roches vertigineuses. Sur la mer, sur les montagnes, dans le ciel, partout courent je ne sais quels souffles mystérieux qui remplissent la nature d'harmonies confuses, répercutées dans notre âme par des échos imprévus. Pour exprimer plus clairement les accords de cette musique répandue à travers l'espace, sur une estrade qui surgit des flots, vers la droite, Klinger nous montre un exécutant qui fait résonner les touches d'un piano et une femme attentive à son jeu, comme subjuguée par les chants qui s'en exhalent. Près de là,



[illegible]

(Dessin inédit pour un Lied de Brahms.)

une harpe gigantesque plonge dans la mer et un génie qui se cramponne à elle cherche de toutes ses forces à tirer de ses cordes les accents les plus passionnés et les plus puissants, tandis qu'autour de lui, les ondines et les nymphes de la mer se livrent à de gracieux ébats, rythmés par ces étranges mélodies.

Les mots semblent bien lourds et les descriptions bien gauches pour dire ces choses légères, aériennes, traduites par l'artiste avec une rare poésie. Et cependant, en dépit de l'ingéniosité dont il fait preuve en de tels sujets, en dépit des difficultés complexes dont il lui a fallu triompher, peut-être serait-il permis de regretter qu'il leur donnât désormais une place trop grande dans son œuvre et que, pour les traiter, il désertât des sujets plus conformes à l'essence même de son art. Vouloir tirer de la musique autre chose que le stimulant qu'elle peut fournir à l'activité du peintre, c'est empiéter sur son domaine et en engageant avec elle une lutte inégale, se condamner par avance à une inévitable infériorité. En effet, tandis que la musique a pour elle le bénéfice de la succession et qu'elle s'accommode du vague de ses formes pour nous donner l'idée de ce qui est immatériel et insaisissable, en nous procurant des impressions puissantes, mais peu définies, les arts plastiques, au contraire, sont condamnés à l'immobilité. Ils agissent non par succession dans le temps, mais par simultanéité dans l'espace. Au lieu d'idées qui se transforment et s'évanouissent pour reparaître et se dissoudre de nouveau sous d'autres apparences, ils sont enchaînés dans des représentations fixes et des images nettement circonscrites, mais qui ont leur beauté propre et s'imposent à notre esprit par leur réalité même. Avec des moyens absolument différents, ils produisent sur nous des impressions sinon aussi vives, du moins aussi profondes. Si intéressantes que soient les recherches de Klinger en dehors des limites de son art, quelque attrait qu'elles aient pour lui et pour nous-mêmes, il nous semble qu'il serait périlleux d'en renouveler trop souvent l'expérience, et à plus forte raison de s'y cantonner, sous peine de s'engager dans ces voies compliquées du symbolisme au bout desquelles il n'aurait à nous proposer, comme tant d'autres, que de nébuleuses énigmes ou de véritables rébus. Il a trop le sentiment des distinctions nécessaires entre les arts, son talent est aujourd'hui trop bien armé, pour qu'il soit besoin d'insister sur ce point.

Un des admirateurs fervents de l'artiste nous disait à ce propos qu'il se refuse à donner, même à ses plus intimes, les explications que ceux-ci lui ont parfois demandées pour celles de ses gravures qui,

dépourvues de légendes, leur semblaient un peu obscures. « L'œuvre d'un dessinateur, aurait-il répondu, doit se passer de commentaires. » Ce sont là des paroles judicieuses et rassurantes. Que le maître laisse donc à la musique son public ; il a le sien, nombreux déjà et enthousiaste. A peine dans la maturité de l'âge, il a conquis, à côté du vieux Menzel, la première place à la tête de l'art allemand contemporain. Il est assez fort pour se défier maintenant de la prétendue richesse de certains sujets. Quand on est comme lui dans la plénitude de son talent, les sujets les plus simples et les plus clairs sont les meilleurs. La nature avec toutes ses beautés, l'expression de la vie avec l'inépuisable diversité de ses sentiments et de ses passions, de ses tristesses et de ses grandeurs, c'est là un champ assez vaste pour son génie. En renouvelant ces sujets rebattus mais éternels, par les acceptions très personnelles qu'il est désormais capable d'en trouver, il nous donnera les œuvres supérieures que nous sommes en droit d'attendre de lui. Et puisqu'on nous dit qu'il est en Grèce en ce moment, qu'il se laisse donc librement, profondément pénétrer de ces chefs-d'œuvre de l'art antique qu'il va admirer sous le ciel privilégié qui les a vus naître, et nous avons confiance qu'il nous en reviendra fortifié et mûri pour des créations plus nobles et plus puissantes encore.

ÉMILE MICHEL.





LA SCULPTURE FLORENTINE

AU XIVe ET AU XVe SIÈCLE

(QUATRIÈME ARTICLE[1].)

Or san Michele. — La petite église d'Or san Michele est comme un véritable Panthéon de la statuaire monumentale à Florence. On y trouve les plus grands noms de la sculpture, Nicolo d'Arezzo, Nani di Banco, Ghiberti, Donatello et Verrochio. Et dans ce monument plus que partout ailleurs on peut se rendre compte de l'infériorité de l'art du xvie siècle qui est représenté par deux de ses meilleurs maîtres, Baccio di Montelupo et Jean de Bologne.

A Or san Michele deux statues appartiennent aux maîtres du xive siècle, une *Madone* et un *Saint Jacques*.

La *Madone*, qui occupait primitivement la grande niche extérieure de la face méridionale et qui est aujourd'hui placée sur un autel à l'intérieur de l'église, est la plus ancienne des statues faites à Or san Michele. Elle date de 1399. La Vierge est assise; l'enfant nu, debout sur ses genoux, tient un oiseau d'une main et de l'autre prend des fleurs que sa mère lui présente. Cette *Madone* d'Or san Michele est avec la *Madone* du Musée du Dôme et la *Madone* de la Porte des Chanoines, le type des Vierges florentines de la fin du xive siècle, type dont Jacopo della Quercia s'inspirera plus tard, notamment dans sa *Madone* de Ferrare sculptée en 1408. Dans toutes ces Madones réapparaît le sentiment de grandeur qui s'était affaibli entre les mains de Nino Pisano.

La seconde œuvre d'Or san Michele dont nous ayons à nous occuper en ce moment, le *Saint Jacques*, doit être étudiée avec le

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IX, p. 353; t. X, p. 307 et t. XI, p. 119.



STATUE DE SAINT JACQUES.

(Or san Michele.)

plus grand soin, non seulement à cause de la statue du saint, mais plus encore à cause du bas-relief qui décore la partie inférieure de la niche et qui peut être considéré comme une des œuvres les plus pures de style de l'art italien.

En examinant ce bas-relief, la première pensée doit être de l'attribuer à Ghiberti, car il présente de nombreuses et frappantes analogies avec les œuvres de ce maître. Ainsi la figure du saint Jacques décapité est reproduite dans le Goliath de la deuxième porte et dans une figure prosternée aux pieds du Christ (*Résurrection de Lazare* de la première porte). Le jeune guerrier (deuxième figure à gauche) a été de même reproduit nombre de fois par Ghiberti, notamment dans le *Jésus arrêté* et le *Pilate se lavant les mains*, de la première porte, et dans le *Goliath* de la deuxième. La figure de gauche est reproduite dans les *Mages* de la première porte; et enfin dans un des bergers de la *Nativité* (première porte), on retrouve le geste du soldat qui remet son épée dans le fourreau.

Mais, malgré la valeur de ces comparaisons, je ne crois pas que l'attribution à Ghiberti doive être acceptée. En effet, le *Saint Jacques* est la première statue de saint faite à Or san Michele; elle est antérieure même au *Saint Philippe* de Nanni di Banco, qui date de 1408. Or, avant 1408, Ghiberti n'était pas capable de produire une telle œuvre. La première statue faite par Ghiberti à Or San Michele date de 1414 et elle présente un faire dur et sec, un style boursouflé qui ne rappelle en rien la manière sobre du *Saint Jacques*. En outre, et c'est ici une remarque à laquelle j'attache la plus extrême importance dans la discussion qui nous occupe, le *Saint Jacques* est une statue en marbre, et Ghiberti, dans sa longue carrière, n'a jamais fait le plus petit ouvrage en marbre. Les trois statues, notamment, qu'il fit pour Or san Michele en 1414, en 1422 et en 1428, sont en bronze. Ghiberti n'a jamais pris le ciseau, il est peut-être le seul avec Pollaiolo, parmi les grands sculpteurs de l'Italie, qui présente cette particularité. Ghiberti modèle avec la terre ou la cire; il travaille en vue du bronze; il est orfèvre et non tailleur de pierre, et son faire s'en ressentira toujours. L'artiste qui cisèle le bronze est porté à rechercher les arêtes vives et saillantes, tandis que la taille du marbre conduit à une exécution plus douce et plus enveloppée. Or, précisément le bas-relief la *Décapitation de saint Jacques* est particulièrement remarquable par la douceur du travail et la souplesse des draperies. — En outre, le style de Ghiberti, même dans sa première porte, est beaucoup plus compliqué. La com-

position est toujours encombrée, surchargée de figures, tandis qu'ici nous trouvons une simplicité qui évoque le souvenir d'André de Pise. N'était dans notre bas-relief un rocher trop lourdement accusé, l'œuvre serait vraiment sans reproche. — Enfin, Ghiberti, qui dans ses *Commentaires* cite toutes les œuvres qu'il a faites et qui en particulier énumère complaisamment les trois statues qu'il fit pour Or san Michele, ne parle pas de ce *Saint Jacques*. — Si j'insiste, c'est qu'il faut toutes ces raisons pour ne pas attribuer à Ghiberti un bas-relief qui sur certains points porte si manifestement les marques de son art.

Dans ma pensée, la statue de *Saint Jacques* et le bas-relief qui l'accompagne ne peuvent appartenir qu'à un maître plus âgé que Ghiberti de vingt ans environ, à un de ces admirables artistes qui ont sculpté la porte de la Mandorla. Tout dans notre bas-relief rappelle, en effet, le style de cette porte. Les enroulements qui l'encadrent si délicieusement sont la copie même des ornements de la porte de la Mandorla, et le style des figures, avec cette profondeur de sentiment unie à tant de jeunesse et de charme, ce naturel si exempt de maniérisme, c'est un style que Ghiberti lui-même ne possédera plus avec une telle pureté, et qui ne se rencontre à cet état de perfection que dans cette porte de la Mandorla qui illustre le nom de Nicolo di Piero d'Arezzo.

Nicolo d'Arezzo, comme ses collaborateurs et ses contemporains, excelle surtout dans le bas-relief et la décoration. Il n'atteint pas à beaucoup près à la même beauté dans ses statues monumentales. Ce caractère un peu mou, sans grande énergie, qui apparaît dans le *Saint Marc* du dôme de Nicolo d'Arezzo, nous le retrouvons dans le *Saint Jacques* d'Or san Michele. Et dans ces deux statues on peut remarquer la même recherche d'individualisme dans les traits du visage et, pour le style général, à défaut de grandeur, une parfaite convenance et une juste mesure dans l'attitude, le mouvement et le pli des draperies. Comme argument accessoire pour justifier l'attribution du *Saint Jacques* à Nicolo d'Arezzo, je rappellerai que ce maître a travaillé à Or san Michele. Il est l'auteur des deux ravissantes statuettes de l'*Annonciation* qui surmontent la niche du *Saint Mathieu* de Ghiberti ; et cette association dans un même travail des deux noms de Ghiberti et de Nicolo d'Arezzo est un nouvel argument en faveur des rapports que je cherche à établir entre ces deux artistes [1].

1. Dans cette discussion, je n'ai pas fait intervenir le nom de Nanni di Banco. Le faire de ce maître dans les draperies de ses grandes statues est en effet d'une

Si toutes les considérations que nous venons de faire valoir sont exactes, il en résultera cette conclusion que Ghiberti devait beaucoup aux maîtres qui l'ont précédé [1], et que ces maîtres étaient d'éminents artistes dont le style était empreint d'une pureté que le XVe siècle n'a pas su conserver.

Nous terminerons l'étude du XIVe siècle par les travaux d'orfèvrerie. Grâce à une véritable bonne fortune, nous possédons encore les deux plus beaux spécimens de cet art, l'*Autel de Pistoia* et l'*Autel du Baptistère de Florence*.

Sur ces autels je serai bref, renvoyant spécialement, pour tout ce qui a trait à la description et à l'historique de l'œuvre, au beau travail de M. Darcel publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* (janvier 1883).

L'autel de Pistoia est composé de morceaux appartenant à des époques très diverses. Une partie d'un retable primitif datant de 1287 a été conservée dans le retable actuel qui, commencé par Andrea Ognabene en 1316, a été continué par Giglio en 1353, par Piero de Florence en 1357 et par Lionardo di Giovanni en 1371.

La partie de 1287 comprenant des figures isolées, Christ, Vierge, Apôtres, est un précieux spécimen de l'orfèvrerie toscane au XIIIe siècle. On trouvera ici les qualités et les défauts ordinaires de cette époque. Comme défauts, des têtes trop grosses, une mauvaise proportion des membres, et comme qualités, la noblesse et l'énergie. Dans cet autel où deux siècles sont représentés, où l'on voit des statuettes datant du milieu du XVe siècle et dont quelques-unes portent le nom de l'illustre Brunelleschi, on est surpris de voir quelle importance prennent ces petites statues de la *Vierge* et du *Christ*, et combien s'affirment supérieures la noblesse calme et la majesté du XIIIe en présence des contorsions du XVe siècle. Ces statuettes, ainsi que la décoration des niches, peuvent être rattachées à l'art gothique du Nord. Il n'en est plus de même des bas-reliefs de la *Vie du Christ* d'Andrea Ognabene, qui ont un caractère purement italien et appartiennent en même temps à l'ancienne école byzantine et à la nouvelle école pisane. Le style

ampleur plus puissante, et dans le bas-relief il a une façon très particulière d'enlever les figures par des contours nets et un peu durs, qui contraste avec le style moelleux et fondu du bas-relief de *Saint Jacques*.

1. Comme autre exemple de ces emprunts, je citerai l'Enfant Jésus dans la *Nativité* de la première porte du Baptistère qui est emprunté littéralement au bas-relief de Nanni di Banco, l'*Atelier du sculpteur* d'Or san Michele.



STATUE DE SAINT MATHIEU, PAR GHIBERTI.

Les deux statuettes de l'Annonciation sont de Nicolo d'Arezzo.

(Or san Michele.)

byzantin apparait dans certaines scènes telles que l'*Incrédulité de saint Thomas*, la *Prédication*, les *Saintes femmes au tombeau du Christ*[1], que l'on retrouve presque identiques dans les anciens manuscrits byzantins. Dans d'autres scènes, et ce sont les plus nombreuses, Andrea Ognabene s'inspire de Jean de Pise et parfois le copie littéralement comme dans la *Naissance de la Vierge*, le *Massacre des Innocents* et la *Crucifixion*. Comme Jean de Pise, Andrea Ognabene se montre épris avant tout de mouvement et de sentiment dramatique.

La partie sculptée en 1357 par Piero de Florence est bien loin d'avoir la beauté des bas-reliefs d'Andrea Ognabene. Il semble du reste qu'entre ces deux maîtres il y ait eu une différence profonde d'éducation. Andrea Ognabene se rattachait aux écoles antérieures, il avait hérité de la science de ses prédécesseurs. Piero de Florence nous apparaît plus inexpérimenté, moins instruit de la tradition, et c'est cette ignorance qui va constituer l'intérêt de son art; car entre ses mains comme entre celles des autres artistes florentins ses contemporains va se créer un art nouveau. Dans l'œuvre de Piero de Florence, cet art nouveau est encore à l'état embryonnaire, mais il existe déjà et nous le verrons grandir dans la partie de l'autel de Pistoia sculptée en 1371 par Lionardo, nous le verrons surtout s'affirmer dans l'autel du Baptistère de Florence avant de s'épanouir définitivement dans les portes de Ghiberti.

Ce nouveau style n'est autre que l'adaptation au bas-relief des méthodes et des procédés de la peinture, c'est le désir de traiter le bas-relief comme un tableau, en disposant les personnages sur divers plans, en creusant l'horizon, en détachant les figures non plus sur des fonds unis, mais au milieu de paysages représentant des arbres, des rochers, des édifices.

On conçoit qu'un style semblable se soit créé à Florence, dans cette ville où l'école de peinture avait atteint un si haut degré de splendeur avant même qu'aucune école de sculpture ne se fût constituée. L'art que nous voyons naître dans le bas-relief de Piero de Florence a son origine directe dans l'école de peinture giottesque; et l'on peut retrouver la plupart de ces motifs dans les fresques contemporaines de Giotto et de Taddeo Gaddi.

L'œuvre de Piero de Florence est encore très grossière, et elle devait être facilement éclipsée par les belles œuvres de Lionardo

1. Voir la plaque en or du Musée du Louvre représentant le même sujet (travail byzantin du xe siècle) gravé par Bayet, l'*Art byzantin*, p. 209.

qui, dans ses *Scènes de la vie de saint Jacques*, sculptées en 1371, se place au rang des meilleurs sculpteurs florentins. On admirera le style des draperies, la beauté de l'ordonnance, notamment dans les deux premiers bas-reliefs et dans le *Saint Jacques devant le tribunal*.

Enfin l'autel fut terminé par une belle statue de *Saint Jacques* (1353) et par un fronton (1395) représentant le Christ entouré par les anges, où se retrouve toute l'élégante noblesse d'Orcagna.

L'*Autel du Baptistère* de Florence diffère profondément de l'autel de Pistoia par sa composition générale. L'autel de Pistoia, par sa forme, se rattachait étroitement au style de l'ancienne orfèvrerie italienne, au style italo-byzantin, tel qu'il nous apparaît dans l'autel de Citta di Castello et dans l'autel de Saint-Ambroise de Milan. Ici nous sommes en présence d'une œuvre du plus pur style gothique. La bordure des bas-reliefs qui, à Pistoia, était une étroite moulure, est devenue à Florence une partie essentielle de l'autel. Elle se compose de larges pilastres et d'un couronnement tout enrichis de niches et de statues.

Pour comprendre la supériorité de l'art gothique sur l'art de la Renaissance, il suffit de comparer ici les pilastres du XIVe siècle avec la niche centrale du XVe siècle, dans laquelle est placé le *Saint Jean* de Michelozzo. A côté des pilastres gothiques si fermes et si légers en même temps, combien choquante cette arcature étriquée, pauvre de lignes, avec des montants si grêles et si maladroitement composés d'un insignifiant motif.

De même combien supérieures les statuettes du XIVe siècle aux statuettes qui furent placées au XVe siècle lorsqu'on fit la niche centrale et les parties latérales de l'autel. Je signale tout particulièrement comme des œuvres de premier ordre les statuettes qni décorent la partie inférieure des pilastres. Elles sont égales sinon supérieures aux plus élégantes figurines de Ghiberti.

Les huit bas-reliefs représentant la *Vie de saint Jean-Baptiste* appartiennent à des auteurs différents. Dans les premières scènes apparaît un maître très engagé dans les formules de l'art giottesque, digne, solennel, composant avec mesure et clarté, mais un peu lourd dans son travail, spécialement dans les plis trop monotones de ses draperies. — Les meilleurs bas-reliefs sont ceux qui représentent *Saint Jean devant Hérode* et *Saint Jean dans sa prison*, bas-reliefs qui sont certainement l'œuvre de Lionardo di Giovanni,

le maître habile que l'autel de Pistoia nous a déjà fait connaître[1].

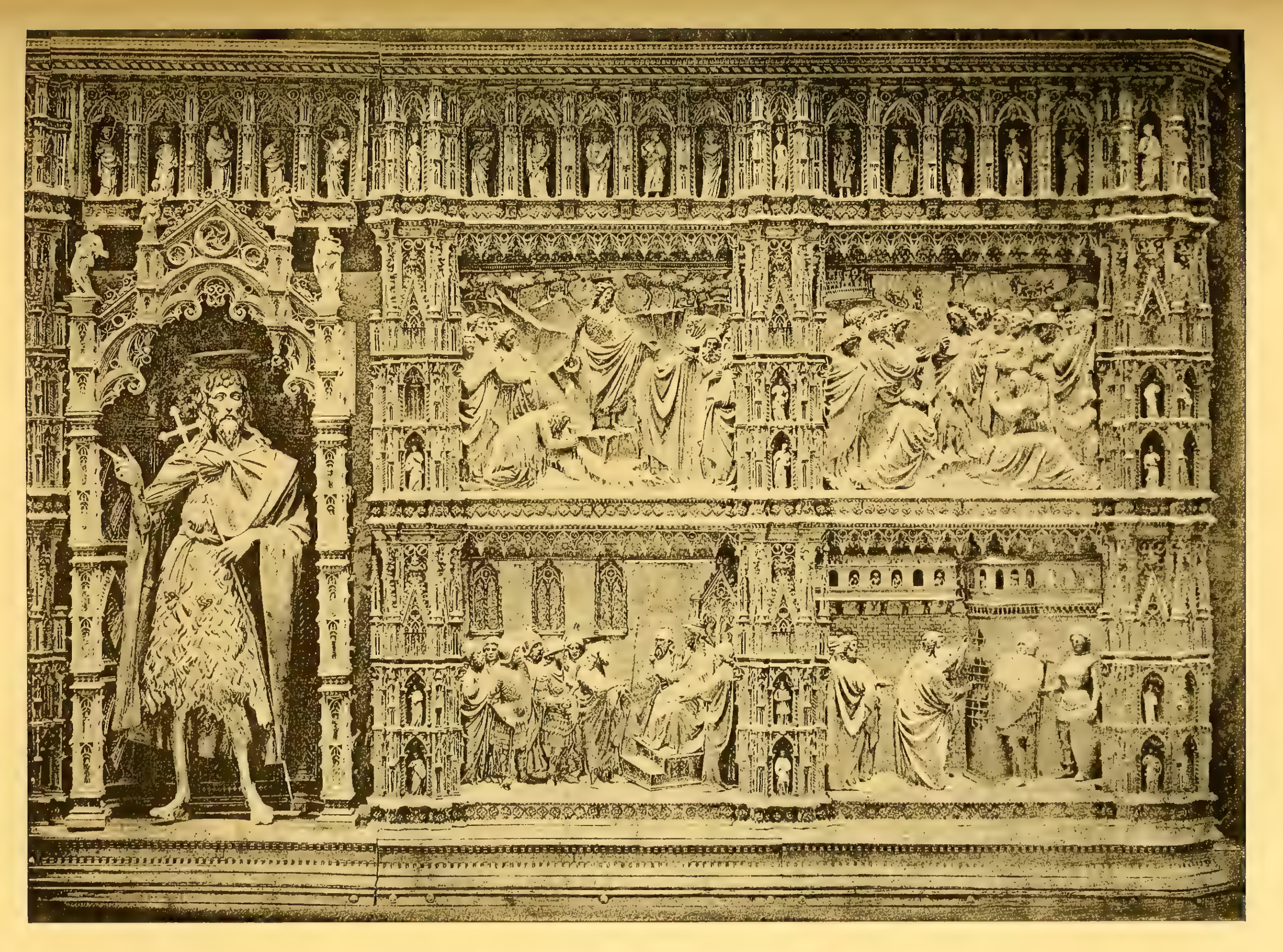
L'*Autel du Baptistère* est avec les *Portes du Dôme* et les *Statues d'Or san Michele*, le testament artistique du XIVe siècle. Ces œuvres vont servir de point de départ au siècle suivant et feront naître l'art de Nanni di Banco, de Ghiberti et de Donatello.

Conclusion. Au cours de cette étude sur le XIVe siècle, nous avons vu se dégager quelques idées qu'il convient de grouper en ce moment.

C'est tout d'abord l'influence de l'art français sur l'art florentin. L'art italien, dans tout le cours de son développement au XIVe siècle, suit une marche analogue à celle de l'art français, et presque toujours, lorsqu'une forme d'art apparaît à Florence, nous avons pu montrer qu'elle existait déjà dans l'art français. Ces faits, l'analogie des deux arts et l'antériorité de l'art français, doivent avoir pour conséquence logique cette affirmation que l'art français peut être considéré comme l'inspirateur de la sculpture florentine au XIVe siècle.

En second lieu, nous avons pu constater que le XIVe siècle n'avait pas subi l'influence de l'art antique. Nous avons été brefs sur cette question, car sur ce point tous les écrivains paraissent être d'accord. Pas plus qu'en France, la création des écoles de sculpture et de peinture en Italie n'est due à l'influence de l'art antique. Sur ce point, je ne puis que renvoyer aux admirables travaux de M. Courajod sur les origines de l'art français, au beau livre de M. Louis Gonse sur l'*Art gothique* et aux savants ouvrages de M. Muntz, qui s'est particulièrement préoccupé de rechercher quelles ont été les influences de l'art antique sur l'art italien. « Quelque profonde, dit-il, qu'ait été la révolution opérée dans l'étude de la nature par les représentants du style gothique — je parle des sculpteurs de nos cathédrales, aussi bien que de Jean de Pise et de Giotto — on n'appliquera pas à leurs efforts le titre de Renaissance, car ils ne se sont pas attachés à l'étude de l'antique (*Renaissance à l'époque de Charles VIII*, p. 5). Giotto s'est contenté de copier de loin en loin quelque motif antique qui l'avait séduit par son élégance et son originalité. D'imitation méthodique ou raisonnée, il ne saurait être question ; l'influence antique est imperceptible, si vous vous attachez à l'ordonnance de ses scènes, à ses

1. L'autel fut commencé en 1366 par Berto di Geri et Lionardo di Giovanni. Il est probable que Berto di Geri fut l'auteur de l'ordonnance générale. En 1377 nous voyons apparaître deux nouveaux artistes, Cristofano di Paolo et Michele Monti. L'autel fut terminé en 1402.



AUTEL D'ARGENT DU BAPTISTÈRE DE FLORENCE. (FRAGMENT.)

types, à ses costumes, en un mot aux éléments constitutifs de son style (*Précurseurs de la Renaissance*, p. 21). Pour Giotto et toute sa descendance, la forme la meilleure à montrer est toujours la plus vraisemblable et la réalité qu'ils recherchent est la plus naïve de toutes, celle que le spectacle ordinaire de la vie a jetée sous leurs yeux. (*Hist. de l'art pendant la Renaissance*, I, 339.) Je ne crains pas d'affirmer qu'aux approches du xv[e] siècle, à la veille de la Renaissance proprement dite, à Florence, à Sienne, à Orvieto, en Lombardie, sculpteurs, peintres, miniaturistes, orfèvres et artistes de tout rang et de tout mérite, étaient infiniment plus étrangers à la culture classique que ne l'avaient été quelque quatre-vingts ou cent années auparavant les Lorenzetti, les Giotto, les Fra Gugliemo d'Agnello et les Nicolo Pisano. » (*Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. I, p. 229.)

Ainsi donc la création de l'art florentin et son développement au cours du xiv[e] siècle n'eurent pas pour cause l'influence de l'art antique. Dans sa marche triomphale, l'art florentin s'est avancé, sans regarder Rome, en donnant la main à la France.

Il ne suffit pas de dire les causes de la formation de l'art florentin, il faut en dire toute la grandeur. Cette grandeur, on a pu en juger au cours de la rapide revue que nous venons de faire; mais on ne la connaîtra bien que par suite de sa comparaison avec celle des autres siècles. Ce que fut l'art du xiv[e] siècle, comparé à l'art du xv[e] siècle, et à la Renaissance du xvi[e], nous le verrons au fur et à mesure que nous avancerons dans notre étude. Mais dès maintenant nous pouvons faire connaître nos conclusions. C'est qu'il n'est pas vrai que l'art italien soit allé en progressant par une marche régulière de Giotto et d'André de Pise à Raphaël et à Michel-Ange, et que le xvi[e] siècle soit le point culminant de l'art italien et le résumé de toutes ses conquêtes. Si l'art italien est allé réalisant chaque jour de nouvelles découvertes, il faut malheureusement constater de nombreuses défaillances à côté de chaque progrès.

En Italie, comme en France, l'art va gagner surtout du côté de la technique; il perdra du côté de la pensée. Et pour la technique même, si l'art devient plus savant, il devient en même temps plus compliqué. Il substitue les exagérations de forme et de mouvement du xvi[e] siècle à la noble simplicité du xiv[e]; de telle sorte que, sur certains points, et ce sont les points essentiels, les œuvres du xiv[e] siècle, telles que les bas-reliefs de Giotto, d'André de Pise, d'Orcagna et de Nicolo d'Arezzo peuvent soutenir la comparaison avec les œuvres les plus célèbres des siècles suivants.

ESSAI DE CLASSIFICATION CHRONOLOGIQUE DES ŒUVRES DE SCULPTURE FLORENTINE DU XIVe SIÈCLE

Vers 1300	*Sainte Anne et la Vierge.* Statue en bois à Or san Michele.
1316	*Autel de Pistoia.* Partie sculptée par Andrea Ognabene.
1327	*Monument Baroncelli,* à Santa Croce.
1330	*Porte du Baptistère,* d'André de Pise.
1334-1337	*Bas-reliefs du Campanile,* par Giotto et André de Pise.
1336	*Tombe de l'évêque Antonio Orso,* au Dôme, par Tino di Camaino.
1336	*Tombe de l'évêque Tedice Aliotti,* à Sainte-Marie-Nouvelle, par Tino di Camaino.
1349	*Autel de Pistoia. Statue de Saint Jacques,* par Giglio.
De 1340 à 1360	*Bas-reliefs de la façade d'Orvieto* (*Genèse* et *Vie du Christ*).
»	*Santa Reparata,* du Musée du Dôme, par André de Pise.
»	Le *Christ bénissant* du Musée du Dôme, par André de Pise.
»	*Quatre statues du Campanile,* face nord, style d'André de Pise.
»	*Madone* de Nino Pisano à Sainte-Marie-Nouvelle.
1357	*Autel de Pistoia.* Partie sculptée par Piero de Florence.
1355-1359	*Tabernacle d'Or san Michele,* par Orcagna.
»	*Ange musicien* du Bargello, par Orcagna.
1352-1358	Le *Bigallo.*
1361	*Vierge de la Miséricorde,* par Alberto Arnoldi.
1364	*Vierge entre deux anges,* sur l'autel du Bigallo, par Alberto Arnoldi.
Vers 1360	*Vierge* sur la face nord du Campanile. Bas-relief par Arnoldi?
»	*Vierge* sur la porte de la chapelle du Bargello, par Arnoldi?
»	*Vierge entre deux anges* à Santa Croce par Arnoldi?
»	*Vierge* sur la porte de Sainte-Marie-Majeure.
1366 à 1402	*Autel d'argent du Baptistère.*
1366	*Tombes des Acciajuoli* à la Chartreuse d'Ema.
1370	*Fonts baptismaux* du Baptistère de Florence.
1371	*Autel de Pistoia.* Partie sculptée par Lionardo.
»	*Grille en fer* de la sacristie de Santa Croce.
1378	*Statuettes* des fenêtres d'Or San Michele par Simone di Francesco Talenti.
De 1360 à 1380	*Couronnement de Charles IV* au Bargello.
Vers 1380	*Quatre statues du Campanile,* face méridionale.
»	*Petites statuettes du Bargello* (12 environ), provenant d'Or san Michele.
»	*Petite porte latérale,* face nord du Dôme, et sa décoration, comprenant notamment une *Statue d'Apôtre* et la *Vierge entre deux anges.*
»	*Petite porte latérale,* face sud du Dôme, et sa décoration, comprenant notamment une statue de la *Vierge* et l'*Annonciation.*

»	*Vierge* du Musée du Dôme, autrefois sur la porte principale du Dôme.
1380-1386	*Vertus* de la Loggia dei Lanzi par Jacopo di Piero.
1397	*Porte des Chanoines* au Dôme par Piero di Giovanni tedesco et Giovanni d'Ambrogio.
1399	*Statue de la Vierge* à Or san Michele.
»	*Niche* à Or san Michele, aujourd'hui vide, autrefois contenant la Vierge précédente.
1402	*Vierge et deux anges*, sur la porte des Chanoines au Dôme par Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio.
1403	*Fronton de la Miséricorde*, à Arezzo.
Vers 1400	*Porte de la Mandorla* au Dôme par Nicolo di Piero d'Arezzo.
»	*Quatre statues* pour la façade du Dôme dans la cour du palais Ricardi.
»	*Deux statues de saints*, au Bargello.
»	*Statues* sur la route de Poggio impériale.
»	*Statue de Saint Jacques* à Or san Michele.
»	*Annonciation*, deux grandes statues au Musée du Dôme.
»	*Porte* du premier étage au Palais Vieux.
»	*L'Annonciation*, statuettes de Nicolo d'Arezzo à Or san Michele.
1408-1415	Le *Saint Marc* du Dôme de Nicolo d'Arezzo.

MARCEL REYMOND [1].

1. Nous publierons prochainement la seconde partie de l'étude de M. Marcel Reymond, comprenant la sculpture florentine au xv[e] siècle. (N. D. L. R.)





Gazette des Beaux-Arts

J. Payrau sc.

LE CARDINAL RENÉ DE BIRAGUE, PAR GERMAIN PILON
(Statue en bronze au Musée du Louvre)

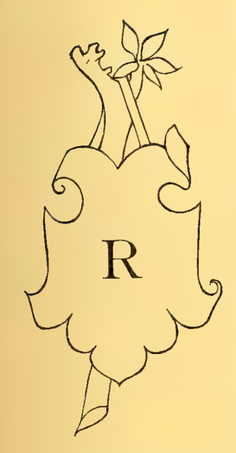
Imp. A. Clément, Paris.

LES COLLECTIONS D'ARMES

DU

MUSÉE D'ARTILLERIE

(TROISIÈME ARTICLE [1].)



REVENANT un instant aux armures repoussées, nous voyons que lorsque les grands batteurs de plates de la Lombardie ou de l'Allemagne construisaient, au commencement du XVIe siècle, ces harnois que les princes payaient au poids de l'argent, ils ne songeaient point encore à chercher pour l'armure un autre parti décoratif que la pureté même des lignes de son enveloppe. S'ils sacrifièrent aux modes ce fut toujours avec une extrême réserve, et les armures qui reproduisent avec le plus d'exagération les taillades, les crevés, les piqûres du costume civil, gardent, malgré ces aberrations du goût, une tenue que ne possèdent point ces armures repoussées dont l'industrie allemande commençait, dès 1550, à inonder le marché. Les Negroli de Milan faisaient alors une grande concurrence à Desiderius Kolmann, l'illustre armurier d'Augsbourg, fournisseur de Charles-Quint, et fils du vieux Lorentz Kolmann, dit Helmschmiedt, dont les plates avaient été célèbres du temps de l'empereur Maximilien.

Une rivalité extraordinaire animait Desiderius Kolmann contre les Negroli de Milan. Longtemps, il lutta de talent pour les égaler, pour obtenir des figures d'un relief aussi saisissant, d'une facture aussi large. Puis un jour il déclara qu'il les avait atteints, et même dépassés, et il voulut le faire savoir à toute l'Europe. Pour ce fit-il

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. X, p. 265, et t. XI, p. 253.

un magnifique bouclier repoussé que l'on peut voir au Musée (Armeria Real) de Madrid et où il s'est représenté sous forme d'un taureau furieux fondant sur un homme armé d'un bouclier portant l'inscription *Negroli*. Le Negroli para-t-il le coup? Il est permis de le croire, car la grande maison de Milan garda jusqu'au bout la clientèle impériale, comme Desiderius Kolmann, du reste, et nous savons que ce fut l'Augsbourgeois qui exécuta ce magnifique chanfrein, faisant partie d'une armure du roi Philippe II, et que possède notre Musée d'Artillerie.

Ce chanfrein, dont nous avons donné précédemment une gravure, est d'une grande sévérité de style et de la plus extrême richesse. Il représente un vrai chef-d'œuvre de forge, de repoussé, de ciselure, d'incrustation, et malgré le luxe du décor et du métal employé, il reste dans une note sage et, si l'on peut dire, souverainement distinguée. C'est bien là le ton et la tenue qui convenaient aux harnois de ce terrible roi catholique qui sembla faire porter le deuil à la péninsule pendant toute la durée de son règne. Le chanfrein est d'acier noirci au feu, des bandes d'ornements incrustés en or s'allient à des séries de mascarons et d'ornements courants incrustés avec la plus grande finesse. Sur le front est l'écusson d'Espagne brisé d'un lambel, indiquant que l'armure a été faite à l'époque où Philippe n'était encore qu'héritier présomptif de la couronne. On peut voir, à côté de ce chanfrein, deux rondelles d'armures et deux cubitières qui faisaient partie du même harnois. Le reste de cette panoplie est un des plus beaux ornements de l'Armeria Real.

Si l'on compare à cette unique pièce d'armes cet autre chanfrein de travail sans doute français, comme l'indique le parti général des ornements, on verra vite que tout l'avantage est du côté du Plattner d'Augsbourg. Les motifs décoratifs sont trop pressés, trop chargés et nous font penser à des cuirs plutôt qu'à une arme défensive d'acier. On remarquera combien est grande la réserve qui a présidé à l'ornementation du chanfrein de Philippe II, et combien cette ornementation papillote peu malgré sa splendeur. Ces qualités se retrouvent dans la fameuse armure dite aux Lions que nous n'hésitons pas à considérer comme une bonne production allemande à laquelle Desiderius Kolmann n'a pas dû rester étranger. Dans l'accentuation énergique des têtes de bêtes on retrouve bien une imitation timide des travaux des Negroli de Milan, mais on y retrouve plus encore les formes et les caractères propres aux mufles des vieux harnois allemands, de 1520 environ. C'est, en tous cas, une œuvre de maître, où

les parties repoussées ont leur valeur et ressortent, sur les champs unis enrichis de chaînettes d'ornements incrustés en or, en un logique et judicieux relief équivalant aux parties bombées qu'elles décorent. Toute la technique de l'armurier s'est appliquée à faire de ce harnois de quelque amiral ou chef de guerre navale[1] une des productions les plus parfaites qu'ait laissées la Renaissance en ce genre. L'admirable dessin de Meissonier, dont la *Gazette* a donné une reproduction (livraison d'août 1891), suffira, mieux que toute description, à en faire apprécier le mérite.

Mais les meilleurs artistes ne tardèrent pas à s'éloigner de ces saines traditions décoratives, et la plupart d'entre eux se contentèrent d'exécuter désormais de la petite chaudronnerie artistique ressemblant beaucoup plus à des productions d'orfèvres qu'à des œuvres d'armuriers. Les poncifs commencèrent à courir par les ateliers ; les Allemands ne demeurèrent pas en reste avec les Italiens pour établir ces recueils et ceux d'Étienne de Laure portèrent le dernier coup à tout esprit d'originalité en apportant de médiocres compositions toutes faites que l'ébéniste, l'armurier, l'orfèvre, le ciseleur de cuirs purent prendre comme éléments de leurs banales décorations. Un des plus intéressants, sinon des plus remarquables, de ces recueils est celui de ce Philippe Ursoni dont la suite de dessins n'était pas une des moindres richesses de la collection Spitzer. On

1. Ces armures à lames articulées, vulgairement appelées écrevisses, étaient, au XVI[e] siècle, nommées *halecrets* ou *animes;* les ordonnances les recommandaient aux gens de mer comme étant plus flexibles que les autres harnois. Le Musée possède un certain nombre de bons types de ces animes; l'une (G. 138) est moins riche que l'armure aux Lions, mais présente un décor analogue; l'acier noirci est décoré de cordons en torsade et de rubans argentés. Comme l'armure aux Lions, elle porte le collier de Saint-Michel repoussé et doré, le collier étant formé de coquille. L'autre est décorée de bandes dorées chargées de rinceaux, d'oiseaux, d'ornements fleuris qu'on retrouve sur les bras et l'armet. Toutes ces animes datent du milieu du XVI[e] siècle et devaient être d'un usage courant parmi les gens de pied et les gens de mer. Certaines, au lieu de tassettes, possédaient des cuissots très longs, allant de la ceinture aux genoux, comme on porta l'armure sous Henri IV et Louis XIII, à l'instar des reîtres. Un joli exemple d'anime est, au même Musée, catalogué sous le n° G. 332; c'est un corps de cuirasse à tassettes très courtes et peut-être incomplètes; toute la pièce est d'acier bleui avec grands ornements en rinceaux, gravés et dorés, dans le goût de la fin du XVI[e] siècle ou du commencement du XVII[e]. Le corselet était une cuirasse non articulée et qu'on portait souvent sans tassettes, souvent il s'agrafait au droit de la poitrine, en deux pièces, par des boutons tournants, disposition que les Hindous ont longtemps conservée.

trouve là tous les modèles d'armures de luxe, de casques de parement, de bourguignotes à l'antique[1]. Le Musée d'Artillerie possède une très belle collection de ces défenses de tête, il faudrait en signaler plus de vingt.

Là, comme ailleurs, il y a un choix à faire, ou, tout au moins, faut-il établir d'importantes distinctions. Les meilleurs d'entre ces casques ornés sont ceux où la décoration en relief n'occupe point toute la surface du timbre, de l'avance, du garde-nuque et des jouées. Le décor, dans les autres, couvre toute la surface, au contraire ; et, si parfait qu'il soit souvent dans son exécution, il apparaît mièvre, papillotant, et accuse de la faiblesse. En effet, une pièce d'armure, si artistique qu'elle soit, ne doit point ressembler à une œuvre d'orfèvrerie. Quant aux éléments décoratifs, ils pèchent tous, dans ces casques à petits décors, par leur manque d'originalité, leur uniformité fatigante de dessin, la pauvreté de leurs sujets. Toujours des petits bonshommes nus, armés à l'antique, s'escrimant avec des coutelas et des rondaches contre des cavaliers aussi peu vêtus, montés sur des chevaux d'un dessin uniformément déplorable. Si l'on recherchait quels furent les artistes dont les poncifs exercèrent le plus d'influence sur ces productions décoratives, nul doute que l'on ne ferait d'intéressantes découvertes. Étienne de Laune, nous l'avons dit, est le plus connu, mais ce n'est pas lui sans doute qui mérite le plus d'éloges. Barthélemy Beham, ce délicieux petit maître allemand qui dessinait si bien les figures et si mal les chevaux, a laissé des compositions à l'usage des orfèvres et dont les armuriers n'ont pas tardé à s'emparer, notamment pour les fourreaux de dagues. Ils s'emparèrent de bien d'autres choses encore, surtout vers la fin du XVIe siècle, pillant sans plus se soucier du plagiat, Michel-Ange, Holbein, pour prendre les plus illustres, et tous les dessinateurs qui avaient établi ces admirables encadrements qui font la gloire de la typographie vénitienne.

Le jour où un critique d'art érudit prendra la peine d'étudier

1. Nous avons donné ici, en décembre 1891 et janvier 1892, des renseignements sur les recueils de poncifs dont se servaient les Allemands et qui ont été recueillis par de Hefxer-Alteneck. La collection Spitzer possédait un grand nombre de ces documents allemands et italiens parmi lesquels celui d'Ursoni a une importance capitale ainsi qu'un autre de la même époque, malheureusement anonyme, car ils donnent l'énumération et le dessin des diverses pièces de rechange et de renfort qui servaient d'une seule armure à en faire trois. Il serait à souhaiter qu'une réunion d'amateurs pût acquérir et publier ces intéressants manuscrits du XVIe siècle.

consciencieusement les quelques centaines de pièces d'armures repoussées qui existent dans les Musées et les collections de l'Europe, il reconnaîtra sans doute avec étonnement que tous ces grands



CHANFREIN. TRAVAIL FRANÇAIS DU XVIe SIÈCLE.

(Musée d'Artillerie.)

repousseurs se copiaient avec la plus grande servilité. Rien qu'au Musée d'Artillerie, on trouve, sur tous ces casques ornés, armets, bourguignotes, cabassets, morions, tous les éléments possibles pour mener à bien une pareille étude.

Essayons de quelques exemples. Prenons le morion H. 198. Il est

fort intéressant, sans doute, mais dire s'il est allemand ou français est chose problématique. Il nous apparaît, en tous cas, comme le répondant de la targe amygdaloïde du Louvre, que nous avons figurée et décrite ici même sous le nom de targe de Henri II. Les décors équivalents sont cependant d'un style plus large; les rinceaux de la crête sont d'une allure superbe. Sur les bords courent des singes, rampent des serpents rappelant les traditions lyonnaises. Des trophées d'armes avec tambours nous rappellent les poncifs d'Étienne de Laune, et les masques sont assez dans la manière française, reliés qu'ils sont par des draperies au reste du décor. Mais les deux médaillons du timbre sont typiques. Sur l'un d'eux est un groupe de combattants où l'on retrouve le même lansquenet que nous avons vu sur la targe charger avec tant de furie. Il est absolument identique. Le guerrier qui lui fait face est différent de celui de la targe du Louvre. Mais le blessé qui s'abrite sous son bouclier, le captif qui s'enfuit les bras liés derrière le dos, sont les mêmes encore que sur la targe, seulement le blessé a été retourné, décalqué à l'envers. (Voir nos gravures, p. 469 et 480 du 2e sem. de 1891.)

Nous pourrions dire, sans trop nous avancer, que ce morion était destiné à accompagner la targe du Louvre, car, s'il est plus fruste, il faut reconnaître qu'il a été très abîmé et outrageusement nettoyé et il a perdu ses garnitures. On remarquera que l'autre médaillon où, suivant la tradition, on retrouve l'éternel chef de guerre victorieux trônant et jugeant un prisonnier, rappelle beaucoup certaines scènes de l'armure de Henri II au Louvre. Il y a, du reste, des rapports certains entre une belle rondache du palais de Windsor, où elle est conservée comme ayant appartenu à Henri VIII et œuvre de Benvenuto Cellini, et l'armure de Henri II. C'est sans doute une production allemande datant de 1550 à 1560, mais complètement dépourvue d'originalité; le dessin des personnages est le même. L'armure d'Henri II représente l'histoire de Pompée, la rondache celle de Jules César; ne seraient-ce point les deux pièces d'un même harnois du roy Henri II sous le règne duquel César et Pompée étaient les héros à la mode?

Allant plus loin encore, nous pencherons vers l'avis de Demmin qui considère la grande targe amygdaloïde du Musée de Turin, jadis attribuée à Cellini [1], comme un ouvrage allemand. Si ce ne sont pas

1. M. Plon, dans son excellent ouvrage sur Benvenuto Cellini, a établi, avec beaucoup de justesse, les attributions logiques des diverses pièces d'armures dont

des Allemands qui l'ont exécutée, ils en ont au moins fourni les dessins autant qu'Étienne de Laune; les captifs et les trophées se retrouveraient chez Stephanus comme dans le recueil de Hefner-Alteneck édité par Brückmann. Cette arme surfaite manque d'originalité tout comme le fameux bouclier de Charles-Quint, conservé au château de Skoklester, encore que ce dernier paraisse d'exécution italienne à cause de son style ronflant, de son manque de mesure et de sagesse dans les coutours, défauts que rachète à peine le beau dessin des figures dans la manière de Michel-Ange. Dans ces deux boucliers on retrouve des figures antiques.

On peut dire, d'une manière générale, que les compositions empruntées à Étienne de Laune se reconnaissent par leur manque de grandeur, l'abondance trop grande des trophées et des faisceaux de drapeaux, qui sont un élément décoratif lourd et mauvais, un vrai signe de décadence. Ces drapeaux se retrouvent partout et suffiraient presque à classer les productions par catégories.

Les premiers qui ont attribué à Jules Romain les dessins dont s'inspira l'armurier qui repoussa l'admirable armure reproduite ici hors texte et dont une vue de dos a été publiée précédemment, ont commis une de ces lourdes fautes archéologiques dont ils auront à répondre devant l'histoire[1]. Cette version aussi fausse que fantaisiste fit plus rapidement son chemin qu'une saine vérité, on la trouve répétée par la direction du Musée sur les héliogravures qu'elle met en vente, et nous devons nous-même nous confesser de l'avoir vulgarisée trop facilement dans notre petit manuel sur les armes.

Cette armure date de l'extrême fin du XVI[e] siècle, quoi qu'on en puisse dire s'appuyant sur le profil très beau de son armet et l'ampleur de ses cubitières. La forme de ses grands cuissots en écrevisse est celle des panoplies de Louis XIII, d'Henri IV au moins. La décoration est bonne, parce qu'elle possède une certaine puissance à cause des dimensions un peu grandes des figures. Mais à la regarder

on fit trop longtemps honneur au ciseleur florentin. Il a donné d'excellentes figures de ces boucliers, précieuses pour l'étude. Le bouclier de Skoklester était déposé jadis à Prague où il fut volé par le général suédois Wrangel pendant la guerre de Trente ans, et emporté à Upsal. Bien qu'on le considère comme ayant appartenu à Charles-Quint, il convient de le considérer comme moins ancien peut-être.

1. Ils se nommaient Dubois et Marchais et publièrent à Paris, en 1807, un recueil intitulé : *Dessins des armures complètes, casques..... qui composent le Musée impérial de l'artillerie de France.*

avec attention, son originalité est nulle. Tous les bonshommes, toutes les figures de femmes se retrouvent, avec les éternels et fastidieux faisceaux de drapeaux, avec les sempiternels captifs à barbes de vieux fleuves, dans le recueil des photographies de Bruckmann, dans les suites d'Étienne de Laune. L'armure de Charles XI de Suède [1] est sans doute sortie de la même main, au moins du même atelier, mais elle doit être un peu plus ancienne, comme l'indique son architecture générale. La belle armure de Paris provient de l'Arsenal de Sedan où elle était attribuée à Godefroy de Bouillon. Carré, dans la *Panoplie,* décrit gravement cette armure dont il donne une détestable figure où se trouvent adjointes des grèves qui ont disparu depuis, mais dont l'existence est certaine, car les genouillères présentent encore l'œil des loqueteaux qui servaient à les y fixer, et il représente cette armure montée sur un cheval dont le harnois fantaisiste n'est malheureusement pas reconnaissable. Lorsque, sous la Révolution, elle arriva à Paris, elle possédait encore sa dorure qui a aujourd'hui disparu complètement sous les nettoyages

1. L'armure de Charles IX de Suède, conservée au Musée de Stockholm, présente les plus grands rapports techniques avec celle de Paris; elle a dû être exécutée vers 1590, peut-être même en 1600, car Charles IX fut proclamé roi en 1604 et couronné seulement en 1607. L'armure de Paris date peut-être même du commencement du XVIIe siècle et en tout cas la désignation d'armure italienne du milieu du XVIe siècle, que la direction du Musée lui attribue, est une erreur des plus graves. Au reste, on fabriqua de ces armures repoussées au courant du XVIIe siècle, comme le prouve celle, malheureusement bien incomplète, que possède le Musée sous le no G. 93; celle-ci, par la forme de son armet à grille, la brièveté de la taille, la disposition de ses brassards, est bien contemporaine de Louis XIII. Les fonds sont encore dorés; le repoussé est d'une finesse admirable; le sujet du milieu du plastron représente Mucius Scœvola; sur la dossière un cavalier rappelle le dessin des portraits équestres de Velasquez. Comme exécution, on est porté à reconnaître le faire des orfèvres d'Augsbourg qui modelaient leurs ornements avec de très bas reliefs, ce qui avait l'avantage de donner du gras à la composition. Le dessin général est beaucoup plus doux, plus assagi que celui des repousseurs du XVIe siècle, et l'on est tenté de songer à l'art flamand. Ces admirables pièces d'armes proviennent du château d'Hooc, près d'Ypres, et appartenaient à la famille de Perclass qui n'en avait point conservé l'histoire. La belle armure de Sedan a pu être attribuée au duc de Bouillon, mais on n'a pas de preuve à cet égard. Nous avons déjà attiré l'attention sur les armures repoussées dont sont revêtus les rois de France, de 1550 à 1650, sur leurs bustes, leurs médaillons, leurs monnaies. Aucun de ces harnois, sauf celui du Louvre, n'est parvenu jusqu'à nous, il y aurait des recherches à faire en ce sens. Il faut noter les rapports que présente l'armure de Rodolphe II exécutée par des armuriers allemands en 1590 et conservée au Musée de Vienne.

successifs, pour prendre un ton bronzé d'une belle couleur que l'on voudrait voir aussi sur l'armure du Louvre.

L'art du repousseur d'armures ne devait pas prendre fin avec le



CASQUE DE PAREMENT. TRAVAIL SANS DOUTE FRANÇAIS DU XVIIe SIÈCLE.

(Musée d'Artillerie.)

XVIe siècle, mais ce qu'il nous a laissé au XVIIe siècle n'est guère fait pour nous faire regretter sa disparition. Parmi ces pièces d'armes, à notre avis surfaites, dont la décoration emprunte beaucoup plus à la richesse des dorures qu'au beau parti de l'ornement général, il convient de citer ce casque et cette rondache de parement dont nous

donnons ici la figure et qui, quoi qu'en dise la Direction du Musée, ne sont nullement des œuvres du xvi[e] siècle. Que l'on regarde avec attention le casque qui est une bourguignote à grand garde-nuque très évasé, comme on le porta sous Louis XIII et pas avant, que l'on regarde la forme des jouées, de la crête tronquée en avant, d'autres caractères encore qui existent dans les défenses de tête de ce roi que possède le Musée, et l'on aura la certitude que, si ce casque n'a point appartenu à Louis XIII, il a été fait sous son règne. Sans nous appesantir sur les signes de certaine décadence que présente la chimère mal posée sur la crête et qui ne fait point corps avec elle, le manque de goût dont témoigne cette queue mal enroulée, maladroitement détachée, la pauvreté du motif qui rattache en avant la crête au droit du timbre, le mauvais modelé de cette renommée dont la banalité de facture ramène aux poncifs d'orfèvres les moins fameux, nous appellerons l'attention sur un point. Autant les silhouettes des parties détachées sont mauvaises, autant les ornements repoussés sur les champs sont d'un bon style et d'un pur goût français, rappelant même le faire de l'école lyonnaise. Regardez ces griffons, ces chimères, ces monstres à long cou dont les têtes s'enlacent, ces rinceaux s'épanouissant en des gaines d'où sortent des corps de femmes, ces satyres d'un dessin si naturel, tout vient nous signaler une œuvre française.

Sans nous arrêter à la rondache qui présente les mêmes caractères et un curieux emblème : un crabe se répétant de distance en distance dans le cadre d'ornements qui enserre sa région bombée, examinons ce qu'on peut réunir de renseignements sur ces deux pièces d'armes [1].

On sait qu'elles étaient conservées à la Bibliothèque impériale, mais qu'elles appartenaient auparavant au Cabinet du Stathouder, en Hollande. D'autre part, on sait qu'Henri IV et Louis XIII entretinrent au Louvre des armuriers et embellisseurs d'armes, parmi lesquels ces Petit que nous avons déjà signalés. Nous savons d'autre

1. Nous ne parlons que pour mémoire de l'épée (J. 97) qui accompagne ce casque et cette rondache. Sa lame, qui paraît bien la sienne, nous apporte un renseignement utile, car elle est de Tomas de Ayala, maître espagnol qui vivait au xvii[e] siècle. La garde bien ciselée, mais d'une architecture très lourde, rappelle ces modèles que le Français Woëriot avait dessinés à la fin du xvi[e] siècle et où les figures humaines commencent à se substituer aux éléments architecturaux de la garde, ce qui est toujours une faute. Dans la bouterolle du fourreau, on retrouve les trophées de drapeaux des recueils d'Étienne de Laune.



ARMURE ALLEMANDE, VERS 1590, VUE DE PROFIL

(D'après les dessins du Recueil de Bruckmann)

Photo. Larger, 13 rue Chapon, Paris

part, qu'au XVIIe siècle le travail du fer était très estimé à Florence et qu'Henri IV et Louis XIII furent alliés, d'aussi près que possible, à la famille des Médicis. Or, il existe au Musée du Bargello, à Florence, une rondache et un casque qui, par leur parti décoratif, ne sont pas sans rapports avec les deux pièces d'armes du Musée



RONDACHE. TRAVAIL SANS DOUTE FRANÇAIS DU XVIIe SIÈCLE.

(Musée d'Artillerie.)

d'Artillerie de Paris, et qui viennent nous éclairer sur leur histoire, car ils sont d'un artiste aujourd'hui connu. Il se nommait Gasparo Molo ou Mola et était né à la fin du XVIe siècle à Coldré, dans le territoire de Côme. Il s'établit à Milan, où il dut débuter comme orfèvre, c'était l'usage; là il travailla pour le duc de Savoie, Charles-Emmanuel Ier, comme en témoignent des quittances; puis il fut appelé à

Florence comme maître des coins et monnaies par le grand-duc Ferdinand. Plus tard il travailla à Rome, à la Monnaie pontificale, et il y meurt, le 26 janvier 1640, dans la maison des Banques. Son tombeau est à Santa Maria Transpontina. C'était un artiste un peu universel, surtout médailleur, et sa médaille de Borromée est célèbre.

Le casque et le bouclier du Bargello présentent des rapports certains avec ceux de Paris, mais ils sont couverts d'ornements rapportés, tandis que ceux de Paris sont décorés de motifs repoussés dans la masse. Mais tous font preuve de cette mode qui allait croissant, de préférer le précieux du travail à la grandeur. Comme le casque de Paris, le casque de Florence a pour cimier un dragon en relief. Sur le bouclier de Florence on voit les signes du Zodiaque, sur celui de Paris on ne voit que des crabes. Mais partout le décor est plus délicat que large, il papillote, et ne laisse à l'œil aucun repos. Les garnitures de ces belles armes du Musée sont encore complètes, c'est une riche étoffe de soie bleue brochée d'or comme on en faisait au XVIIe siècle; un pareil matelassage existe à un hausse-col d'argent du temps de Louis XIV.

Cicognara, qui avait plus de goût que de critique, n'avait pas hésité à voir dans les armes du Musée du Bargello une œuvre de Benvenuto Cellini, et, si ce n'était point de lui, c'était au moins de ses disciples, Paolo et Domenico Poggini, Pietro Martini. C'était et ce fut longtemps l'habitude de s'écrier devant tout objet de métal ciselé, buire ou garde de rapière, hanap ou gorgerin : Cellini ! Et l'on passait sans plus s'inquiéter de savoir si l'objet n'avait point été fait sous Henri IV, trente ans après la mort du grand Rodomont florentin dont les mémoires valent certainement mieux que les productions plastiques. On sait avec quel tact et quelle justesse M. Plon a fait justice de ces attributions fantaisistes. Aujourd'hui on ne connaît pas une seule arme de Cellini, et d'ailleurs Cellini, qui parle au moins dix fois de chaque chose qu'il a faite dans la *Vita*, reste muet sur le chapitre des armes. A peine dit-il quelques mots en passant sur quelques petits poignards à la turque qu'il incrustait d'or.

Une supposition nous vient à l'esprit devant le bouclier, le casque et l'épée du Musée de Paris : Ne serait-ce point le grand-duc qui aurait envoyé en France ou en Hollande les dessins de ceux de Milan pour qu'on pût les faire exécuter sur place? Nous donnons cette idée pour ce qu'elle vaut, des recherches ultérieures seules pourront

mener à la vérité. D'ailleurs les artistes flamands étaient d'une habileté consommée.

Il faut dire qu'au commencement du XVIIe siècle, en Italie comme ailleurs, les artistes en fer rivalisaient de précieux dans l'exécution des œuvres; à Brescia notamment vivait un armurier illustre entre tous pour l'art avec lequel il sculptait et ajourait à l'infini les gardes et les pommeaux de stylets et d'épées, y détachant des séries de petits grotesques mêlés à des ornements feuillus. Ainsi, il y a peu d'années, les forçats employaient-ils leurs loisirs à ciseler des cocos. Un des plus célèbres ciseleurs de cette époque fut un Français qui était allé s'établir à Florence; là, Guillaume Lemaître se fit nommer maître Guglielmo, et acquit une réputation européenne par l'habileté avec laquelle il sculptait et incrustait le fer. Les éloges que lui prodigue l'armurier Petrini, plus jeune de quelques années, atteignent au dithyrambe : « Il a fait une petite cassette longue de deux tiers de brasse environ, tout en fer travaillé en bas-relief, avec des corniches et des figurines de fer, laquelle fut estimée *un million d'or environ.* » L'enthousiasme emporte le panégyriste au delà de la vérité sans doute, mais il n'en continue pas moins : « Et celui qui la fit exécuter fut le sérénissime Cosme second, de très heureuse mémoire, qui prenait un vif plaisir à voir travailler le fer en bas-relief et en intailles, et qui, de son temps, fit faire beaucoup de travaux. Cet artiste était renommé dans toute l'Europe où on l'appelait le *grand maître de Florence* à cause de la célébrité de ses œuvres. » Ce Guillaume Lemaître nous fait encore tout l'effet de ces orfèvres de l'acier qui devaient passer des mois sur l'ornement courant et ajouré d'une coquille de rapière. Tels furent sans doute aussi les derniers descendants des plus illustres forgeurs d'épées de Milan, les Piccinino, dont le plus vieux, Lucio, contrefaisait même les œuvres des Negroli.

Un superbe casque de parement du Musée d'Artillerie dont le Comité technique possède une magnifique photographie qu'il n'a pas cru utile de livrer au public — et c'est pourquoi nous ne pouvons le reproduire ici — est attribué à ce Lucio Piccinino. C'est une bourguignote à l'antique, du plus beau dessin; la crête est formée par un guerrier renversé, qui regarde en l'air, chacune de ses longues moustaches est tenue par une femme demi-nue, la Guerre et la Renommée, sans doute, qui affrontent le timbre près de l'avance. Quelques séries d'ornements feuillus sont parsemées sobrement en incrustations d'argent. Tel est sommairement décrite cette admirable bourguignote dont M. Desgoffe a donné une belle reproduc-

tion dans un tableau exposé au Salon des Champs-Élysées en 1891.

Or, il existe à l'Armeria Real de Madrid un casque à peu près semblable, du tout au tout, à celui du Musée de Paris. Et il porte la signature de Negroli, avec sa date, 1535. On sait qu'il fut fait pour l'empereur Charles-Quint. Un autre encore semblable se voit dans la collection du baron de Cosson [1] dernièrement exposée au South Kensington Museum de Londres.

L'inscription grecque qui se lit sur le front du casque du Musée de Paris est peu claire :

ΤΑΥ ΑΙΧ ΠΡΟΣ ΑΣΤΕΡ

Mais un casque et un bouclier du Musée de Vienne présentent la même devise, cette fois correctement écrite

ΠΡΟΣ ΤΑ ΑΣΤΡΑ ΔΙΑ ΤΑΥΤΑ

et il ne peut guère se trouver de devise plus belle, ni plus fière.

« Vers les étoiles, pour elles-mêmes. »

Nous ne pouvons nous étendre sur les casques à l'antique du Musée, non plus que sur les armures. Signalons cependant un beau harnois complet d'homme d'armes, très intéressant, car il nous paraît le seul exemple de panoplie anglaise que possède le Musée d'Artillerie; elle est cataloguée sous le numéro G. 77 comme italienne et contemporaine de Charles IX. On doit la considérer comme anglaise et datant du règne d'Henri II de France. Entièrement d'acier bleui, elle est ornée de rinceaux profondément gravés et dorés. Ce système de décoration se retrouve sur le beau harnois attribué à Georges, comte de Cumberland, appartenant à lord

1. Seul le casque de Charles-Quint serait de Negroli, ceux du baron de Cosson et du musée de Paris devraient être attribués à Lucio Piccinino qui les aurait exécutés, vers 1551, d'après les dessins des Negroli. Cfr. *Exhibition of the Royal House of Tudor*, Londres, 1890 (armes, par le baron de Cosson); et une étude du même dans *Magazine of Art*, juillet 1890, Cosson et W. Burges, *Ancients helmets and Examples of Mail*, Londres, 1881. — Lucio Piccinino était célèbre comme fabricant d'armures incrustées, et il fit celle d'Alexandre Farnèse au Musée de Vienne. Cfr. Wendelin Bœheim, *Führer durch die Waffen-Sammlung*, Vienne, 1889. Et du même : *Handbuch der Waffenkunde*, Leipzig, 1890. — Sur les Piccinino de Milan, cfr. Morigia, *La nobilita di Milano*, Milan, 1595; Angelo Angelucci, *Catalogo della Armeria Reale de Torino;* Baron de Cosson, ouvrages précités.

Hothfield et qu'on a pu voir à l'exposition Tudor, à Londres, en 1890, avec d'autres intéressantes pièces d'armes [1]. Ce harnois fut construit par les batteurs de plates de Grenwich alors célèbres en Angleterre, et que favorisait Henri VIII qui aima tant les montres, les joutes, les tournois. La Tour de Londres possède encore quelques pièces d'une armure de ce roi, mais elles ont été gâtées par le nettoyage; elles sont cependant d'autant plus intéressantes qu'elles pourraient s'identifier en partie avec les pièces d'armes du château de Windsor. Mais en Angleterre l'organisation des Musées d'armes est encore dans son enfance.

MAURICE MAINDRON.

(*La suite prochainement.*)

1. On a pu voir à cette exposition des armures historiques appartenant à d'illustres capitaines français, celle du connétable de Montmorency, qui la perdit à la bataille de Saint-Quentin; elle appartient à lord Pembroke, descendant du chef des bandes anglaises à la journée de la Saint-Laurent, où le connétable se fit prendre; celle de Louis de Bourbon, duc de Montpensier, appartient au même lord ainsi que celle de lord William, comte de Pembroke, leur vainqueur. La série des armures historiques du Musée d'Artillerie est extrêmement riche, et le colonel Robert en a rétabli les attributions avec le plus grand soin. Il faut citer notamment : le harnois du connétable de Montmorency, 1560 environ, il possède sa bourguignote, dont la mentonnière est fracassée par une balle, c'est l'arquebusade qu'il reçut à la bataille de Dreux, — le harnois de Henri duc de Guise, le Balafré, tué à Blois en 1588, — le harnois de Montmorency-Damville, 1575, — demi-armure du duc de Mayenne, 1585, — armure blanche du capitaine Bruner Altrat, 1600, — armure d'un d'Epernon, 1620 à 1640, — demi-armure de César de Vaulserre, baron des Adrets et gendre du fameux chef de bandes du XVIe siècle, 1630, — armure du maréchal de Turenne, 1650 (une cuirasse de même attribution a été dernièrement donnée au Musée de Cluny).



VITTORE PISANO

APPELÉ AUSSI LE PISANELLO

(TROISIÈME ARTICLE [1].)

PISANO A MANTOUE.



Après Ferrare, c'est Mantoue qui a le plus souvent attiré et le plus longtemps retenu Pisano hors de sa patrie. Pour ses séjours à Ferrare, nous n'avons eu qu'à consulter M. Venturi. M. Umberto Rossi va nous renseigner sur ceux qu'il fit à Mantoue.

En 1439, il fut appelé dans cette ville par Jean-François Ier Gonzague. Le 12 mai, le trésorier du prince écrit à Paola Malatesta, femme de celui-ci : « J'avertis Votre Grandeur que, d'après la volonté de notre très illustre seigneur, le Recteur doit promettre quatre-vingts ducats au peintre Pisano. » On n'a pas de détails sur ce premier séjour à Mantoue, qui dura un peu moins de deux ans. Le 27 mars 1441, le célèbre artiste n'était pas encore parti : sur les sommes auxquelles il avait droit, le marquis ordonne, en effet, qu'on retienne de quoi solder quelques dettes contractées par lui.

Peu après, Pisano se rend à Ferrare. Mais le 16 août 1441, il est

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, p. 353, et t. XI, p. 198.

déjà de retour à Mantoue et il y reste encore deux années, jusqu'aux derniers jours de février 1443. Dans son *De viris illustribus*, Facio rapporte qu'il décora une chapelle et peignit plusieurs tableaux qui furent très appréciés : « Mantuæ ædiculam pinxit et tabulas valde laudatas. » Si les registres qui auraient pu nous fournir des indications sur la nature de ses travaux et sur les sujets traités ont péri ; si l'on n'a découvert qu'une mention relatant que le peintre Pisano recevait chaque mois deux livres de chandelles en cire et deux livres de bonne huile, on sait du moins, par des documents postérieurs, qu'il avait peint un tableau, et qu'il avait exécuté dans une salle du palais des Gonzague plusieurs fresques qui furent en partie détruites en 1480 et dont la ruine totale eut lieu probablement lorsque Jules Romain fut chargé d'accommoder le palais au goût de son temps.

Vers la fin de 1443, Pisanello retourne à Ferrare, où le marquis de Mantoue lui adresse quelques lettres auxquelles nous avons déjà fait allusion et qui commencent par les mots : « Dilecte noster » ou « Egregie dilecte noster ». Plusieurs d'entre elles sont des réponses à des lettres de Pisano, maintenant perdues. Dans la lettre du 3 mars, Jean-François Gonzague s'exprime ainsi : « Nous avons vu tout ce que tu nous écris de ta venue là-bas, d'où tu ne peux partir. Puisque tu te réserves de nous en dire plus long verbalement, nous t'écouterons volontiers ; mais nous ignorons quand nous nous trouverons à Ferrare, et ceux qui prétendent que nous sommes sur le point d'y aller savent ce que nous ne savons pas nous-même. »

La lettre du 11 septembre 1443 nous apprend que l'artiste avait réclamé de l'argent à François Gonzague. « Dieu sait, répond celui-ci, qu'en ce moment nous n'avons pas le moyen de t'en envoyer... Mais notre intention est de te satisfaire le plus tôt possible. »

Une autre lettre nous informe que Pisano, pressé par Alphonse d'Aragon de se rendre à Naples, a l'intention de céder à ce désir, mais qu'auparavant il veut se faire payer des princes dont il est le créancier.

Tout en demeurant à Ferrare, le peintre s'occupait de satisfaire le marquis de Mantoue, car, le 10 novembre, Jean-François lui écrit : « Ayant appris que tu as emporté avec toi le tableau entrepris à notre intention, lequel représente Notre-Seigneur Dieu, nous envoyons à Ferrare un cavalier pour le prendre. Tu le lui donneras de telle façon qu'aucune détérioration ne soit à craindre pendant le transport. »

Dans la dernière lettre (11 mars 1444), le marquis revient sur le

projet formé par Pisano d'aller à Naples. En même temps, il s'excuse encore de ne pouvoir lui remettre l'argent qu'il lui doit et promet de le lui envoyer avant son départ.

Le 23 septembre 1444 selon les uns, vers la fin d'octobre suivant les autres, arriva la mort de Jean-François Gonzague. On ne possède aucune lettre de Louis III, son fils et son successeur, à Pisanello. Louis III, cependant, dut aussi entretenir des relations avec un artiste dont il était loin de méconnaître le mérite.

Si l'on s'en rapportait à la date inscrite sur la médaille de Cécile Gonzague, Pisano serait retourné à Mantoue en 1447. Notons toutefois qu'aucun document n'atteste sa présence cette année-là.

De toutes les peintures exécutées par Pisanello pour les Gonzague pendant deux séjours qui durèrent près de quatre ans, aucune n'est parvenue jusqu'à nous. Les fresques, nous l'avons déjà dit, ont été détruites, et les tableaux ont disparu. Il reste, du moins, plusieurs médailles.

La première médaille, selon nous, doit être celle de Jean-François Gonzague (Dia. 104). Entre toutes les médailles dues à Pisano, c'est elle qui a l'aspect le plus archaïque et qui prêterait le plus à la critique au point de vue du dessin. La tête du premier marquis de Ferrare, tournée à gauche, disparaît presque sous un étrange chapeau de forme évasée, qui est garni de larges plis, entouré d'un épais bourrelet à sa base et terminé par une saillie ronde. On lit sur cette médaille : « *Johanes. Franciscus. de. Gonzaga. — Primus. marchio. Mantue. — Capit. maxi. armigerorum.* » Au revers, Pisano nous montre le marquis en armure, sur un cheval marchant à gauche, et un petit page sur un cheval vu par derrière. Les chevaux sont remarquablement traités. D'après M. Heiss, cette pièce aurait été faite après la mort de Jean-François, en 1446 ou 1447. Telle n'est pas l'opinion de M. Umberto Rossi. Le Musée d'Oxford possède un dessin presque définitif pour le revers. Dans le recueil Vallardi (n° 123, fol. 101), se trouve un autre dessin fort beau, antérieur à celui d'Oxford, exécuté à la plume sur papier teinté de rouge, où apparaissent, chevauchant côte à côte dans un paysage, Jean-François et sa fille Cécile, suivis du petit page à cheval, représenté dans deux positions différentes. Au milieu de la composition est un autre cavalier, en partie caché. Le dessin d'Oxford et le dessin du Louvre sont reproduits dans le fascicule de M. Heiss.

M. Umberto Rossi croit que la *médaille de Victorin de Feltre* (Dia. 67) aura été exécutée en même temps que la médaille du marquis. Le

personnage, tourné à gauche, a la tête couverte d'un bonnet à visière relevée, qui cache en grande partie le front et l'oreille et qui retombe par derrière jusque sur le cou. Le visage maigre a une expression d'austère simplicité, d'intelligence et de bonté. Autour de l'effigie se trouve une légende qui se continue au revers. Elle est ainsi conçue : « *Victorinus. feltrensis. summus. — mathematicus. et. omnis. humanitatis. pater. — Opus pisani pictoris.* » En considérant



REVERS DE LA MÉDAILLE DE LOUIS III DE GONZAGUE

PAR V. PISANO.

l'image de Victorin (Vittorino Rambaldoni), né en 1379, mort en février 1447, à l'âge de soixante-huit ans, on aime à se rappeler qu'on a devant soi, non seulement un savant, mais un homme de bien. Après avoir professé à Padoue, à Venise et dans plusieurs autres villes, il se fixa à Mantoue (1425), sur l'invitation de Jean-François, qui lui confia l'éducation de tous ses enfants. Fondateur d'une école publique, il y enseigna, outre la philologie, la théologie, la dialectique, la philosophie et la morale. Parmi ses auditeurs prirent place le fils de Guarino de Vérone et le jeune Frédéric d'Urbin. « Il ne se bornait pas à exposer des théories : il entretenait

à ses frais les enfants dont les familles étaient pauvres, et consacrait au soulagement de toutes les infortunes le gain qu'il tirait de ses travaux [1]. » Au revers de la médaille, on voit un pélican sur son nid, nourrissant ses petits de son sang : c'est une allusion au dévouement témoigné par l'illustre érudit à ses élèves. Il y a dans le recueil Vallardi (n° 235, fol. 195) un dessin très délicat, à la plume, sur vélin, pour ce revers ; l'ouvrage de M. Heiss en contient une reproduction très alourdie.

La *médaille de Louis III Gonzague* (Dia 103) est très supérieure à celle de son père Jean-François Ier. Le second marquis de Mantoue est vu de profil à gauche et cuirassé, la tête nue avec des cheveux courts. Cette médaille a pour légende : « *Ludovicus. de. gonzaga. marchio. mantu. et. cet. — Capitaneus armigerorum.* » Né en 1414, Louis III fut un des élèves de Victorin de Feltre et apprit l'art militaire avec Niccolo Piccinino. Les mots « capitaneus armigerorum », sur sa médaille, font allusion aux services qu'il rendit aux Vénitiens en commandant leurs armées d'abord contre François Sforza, plus tard contre les Turcs (1462). Les savants, les lettrés, les artistes trouvèrent en lui un intelligent protecteur. Marié à Barbe de Brandebourg, le 12 novembre 1433, il en eut onze enfants. Il mourut le 12 juin 1478. — Au revers de sa médaille, on le voit en armure sur un cheval marchant vers la droite ; sa tête est couverte d'un casque dont la visière est baissée et qui est surmonté d'une boule. Dans le haut, à gauche, le soleil brille dans tout son éclat ; à droite, une large fleur de tournesol avec sa tige lui fait face. Le cheval de Louis III, tourné en sens inverse du cheval de Jean-François, a des formes beaucoup plus élégantes ; son allure est plus dégagée, plus naturelle ; à la force, il unit la grâce, la noblesse, la fierté. M. Heiss a signalé dans le recueil Vallardi (fol. 51) des études de casques qui semblent se rapporter à celui que Louis III porte ici. Cette médaille n'est pas antérieure à 1444, puisque Louis y a le titre de marquis et qu'il a succédé à son père au mois de septembre de cette année-là. M. Bode pense qu'elle a dû être faite dès 1444, le personnage ne paraissant pas avoir plus de trente ans, ce qui ne nous semble pas manifeste. Rien, d'ailleurs, ne prouve que Pisano revint alors à Mantoue. La date de 1447 nous paraît plus vraisemblable. C'est, du reste, celle qu'ont adoptée MM. Heiss et Umberto Rossi.

1. H. Delaborde, *Les arts et les lettres à la cour des ducs d'Urbin,* dans les *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie,* t. I, p. 142.

Lorsque, à Bologne, en 1465, on décida d'introduire dans la décoration extérieure des portiques entourant la cour du palais des Bentivoglio l'image des principaux personnages de la Rome antique et des souverains de l'Italie contemporaine, on résolut d'utiliser la médaille de Louis III Gonzague, par Pisanello. M. Umberto Rossi donne tout au long la lettre par laquelle Bernardinus Benedusius en sollicite un exemplaire.

De toutes les médailles que Pisanello fit d'après la famille de Gonzague, la plus attrayante est celle qui représente Cécile, sœur de Louis III (Dia. 88). La jeune fille est tournée vers la gauche. Comme



MÉDAILLE DE VICTORIN DE FELTRE, PAR V. PISANO.

dans le portrait peint de Marguerite Gonzague, la ceinture placée trop haut nuit à l'élégance de la taille. Une large manche tombe de l'épaule le long du corps. La tête est nue, et les cheveux abondants, dont quelques mèches frisées retombent sur le front, sont ramenés avec grâce en arrière et retenus par un ruban. Ce qui séduit surtout dans cette figure, ce n'est pas la perfection des lignes, c'est la délicatesse des traits, c'est le charme souverain de la jeunesse, ce sont l'innocence et la simplicité répandues sur la physionomie. L'aspect de la personne répond bien à ce qu'on sait de son caractère. Formée par Victorin de Feltre, elle excellait à écrire et même à discourir en latin et en grec ; mais la vanité ne l'effleurait même pas, et le monde avait moins d'attrait pour elle que la vie religieuse. Promise par son père à Oddo di Montefeltro, comte d'Urbin, elle se refusa à

cette alliance et prit, en 1444, sous le nom de Chiara, l'habit des franciscaines dans le monastère de Sainte-Paule, fondé par sa mère [1]. Née en 1425, elle mourut le 3 novembre 1451. Elle a été béatifiée. La légende de sa médaille porte ces mots : « *Cicilia. virgo. filia. iohannis. francisci. primi. marchionis. mantue.* » Au revers, on voit une jeune fille demi-nue, tournée à gauche, assise sur un rocher, la main posée sur la tête d'un bouc-licorne couché à ses pieds. A droite, on lit sur un cippe : « *Opus. pisani. pictoris. MCCCCXLVII.* » Dans le ciel apparaît un croissant. Ce revers, dit M. Heiss, doit représenter Cécile Gonzague, dont les qualités principales sont attestées par la présence de la licorne, emblème du savoir et de la pureté. — Un dessin très délicatement tracé à la pointe d'argent sur vélin, dans le recueil Vallardi, est une étude pour l'animal fabuleux (n° 252, fol. 205). Il représente simplement, d'après nature, un magnifique bouc aux cornes tortueuses. Pour en faire une licorne, Pisano n'eut qu'à remplacer ces cornes par une longue défense droite placée au milieu du front.

PISANO A VÉRONE.

Il ne reste maintenant de Pisano à Vérone que deux peintures incontestées : l'une appartient à l'église San Fermo Maggiore, l'autre à l'église Sainte-Anastasie.

La première, exécutée vers 1420, représente l'*Annonciation*. Elle se trouve dans une chapelle où s'élève, adossé à la muraille, le monument funéraire des Brenzoni, dû à Giovanni di Bartolo, surnommé le Rosso, sculpteur florentin, élève de Donatello [2]. Au-dessus d'un tombeau, devant lequel on voit trois soldats renversés, le Christ ressuscité apparaît debout, auprès d'un grand ange qui vient de soulever la pierre du sépulcre, pendant que deux petits anges nus tiennent ouverts les rideaux d'un baldaquin abritant la scène et surmonté d'une statue de saint. C'est aux côtés de ce baldaquin, un peu plus haut que les petits anges, que sont peintes les figures de l'ange Gabriel et de la Vierge. L'ange, à gauche, est agenouillé et s'incline profondément, une palme à la main. Ses cheveux blonds retombent en boucles sur son cou; il est vêtu d'une tunique aux

1. Le cardinal Gregorio Corraro lui adressa une épître, qui existe encore, où il l'exhortait à quitter le monde. (*De fugiendo sæculo*)

2. Vasar, t. III, p. 10.

plis abondants, amples et réguliers, et ses longues et puissantes ailes se replient majestueusement sur son dos. Deux perdrix, qui pourraient s'étonner de leur présence en pareil lieu, ne figurent ici qu'afin de satisfaire le goût du peintre pour les animaux [1]. A droite, la Vierge est assise devant son lit sur un banc; elle pose sur ses genoux ses mains jointes et baisse la tête avec un mélange de modestie et de surprise. Ses cheveux enroulés encadrent son visage allongé et retombent en mèches légères. Son front est très élevé. Pour voile, elle a son manteau, ramené sur sa tête. A ses pieds, un agneau fait pendant aux deux perdrix. Dans un coin, on lit cette



REVERS DE LA MÉDAILLE DE VICTORIN DE FELTRE.

inscription : « *Pisanus pinxit.* » En regardant au sommet de la fresque, on voit, à gauche, le Père Éternel en demi-figure, parmi les nuages, au-dessus d'un massif d'arbres, et à droite l'Enfant Jésus nu, descendant du ciel vers Marie dans un rayon d'or. Au fond s'élève un grandiose édifice à tourelles et à fenêtres ogivales, qui fait penser aux croquis d'architecture contenus dans le recueil Vallardi et rappelle par les arcatures de son couronnement celles que présentent certains monuments lombardo-vénitiens. Dans les deux figures de cette Annonciation, Pisanello a montré qu'il s'entendait aussi bien

1. Sur un dessin appartenant à l'Albertine, dessin reproduit dans notre précédent article (mars 1891, p. 209) et dans le *Jahrbuch* de Vienne (*Dessins de l'Albertine* par Franz Wickhoff, t. XIII, 1892, S. R. 20), Pisano a représenté, à côté de plusieurs figures, deux perdrix.

que personne à rendre le sentiment religieux, sans préoccupation de réalisme. S'il a consulté la nature, il s'est inspiré aussi de l'idéal. Il a donné à son ange, non seulement une pose originale, mais une dignité qui commande le respect. Quant à sa Vierge, dont l'attitude indique si bien un humble acquiescement et une absolue soumission à la volonté divine, elle excite la sympathie par sa candeur. Les draperies qui l'enveloppent ont de l'élégance et du naturel. Ses mains effilées sont admirablement dessinées et peintes. Cette Vierge nous semble se rapprocher un peu de celles qui sont dues à Gentile da Fabriano, mais elle a plus d'énergie, de grandeur et de simplicité [1].

La conservation de la fresque exécutée à San Fermo Maggiore laisse beaucoup à désirer; les couleurs ont pâli; en maint endroit, elles se sont écaillées. On peut cependant distinguer assez bien les personnages pour concevoir une idée juste du style élevé de cette peinture. Pisanello, toutefois, il faut bien le reconnaître, n'y révèle pas tout ce que son talent a eu de puissance et d'originalité.

La fresque, très haut située, qui décore l'extérieur de la chapelle Pellegrini à Sainte-Anastasie est dans un état pire encore, car toute une moitié a disparu [2] et l'autre est loin d'être intacte [3]. Elle est divisée en deux parties par l'arcade ogivale qui commande l'entrée de la chapelle. C'est à gauche que la destruction est presque complète. Au bord de la mer, le dragon se tenait aux aguets parmi les rochers, et, sur les plans éloignés, le peintre avait représenté les épisodes accessoires de la vie de saint Georges. On ne voit plus rien de tout cela. On ne voit pas davantage le saint Eustache vanté par Vasari et ce chien si vivant qui posait ses pattes de devant sur les jambes de son maître, tout en retournant la tête, comme s'il avait entendu quelque bruit. Au-dessus de l'arcade, on distingue encore la mer et un vaisseau dont le vent enfle la voile. — A droite, saint Georges, entouré de guerriers, se dispose à remonter sur son cheval, après

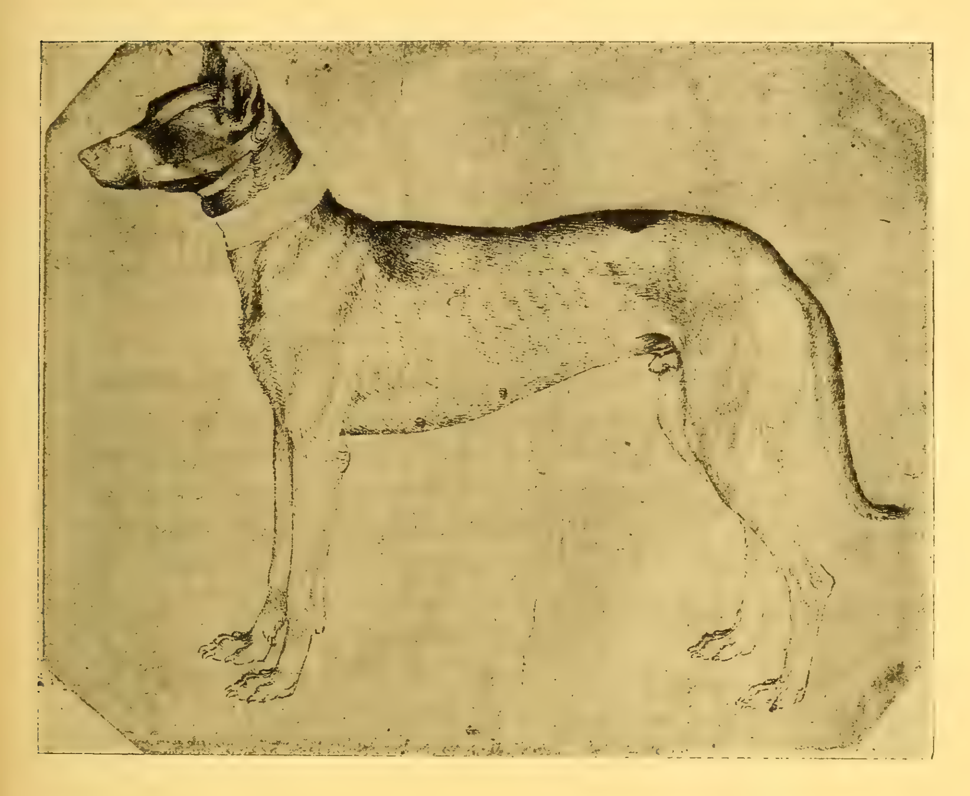
1. On a faussement attribué à Pisano, dans l'église San Fermo Maggiore, une *Adoration des Mages*, au-dessus de l'arc qui précède la chapelle des Agonisants. Elle est d'un peintre un peu postérieur à Pisano. Quant à une *Annonciation* peinte au-dessus d'une porte et dans laquelle on a voulu voir aussi la main de Pisano, elle est peut-être, au dire de MM. Crowe et Cavalcaselle, due à Falconetto.

2. MM. Crowe et Cavalcaselle mentionnent comme visible encore une figure de pèlerin au-dessous du principal sujet traité par Pisano.

3. En 1890, M. Antonio Bertolli, qui avait déjà signalé son habileté en réparant les fresques de Mantegna dans l'église des Eremitani, à Padoue, a pris les mesures nécessaires pour sauvegarder ce qui reste de Pisano à Sainte-Anastasie.

avoir tué le fameux dragon et délivré la princesse que ce monstre allait dévorer. Pisano se montre là dans la plénitude de sa force, avec toute sa puissance d'observation, avec ses tendances réalistes, avec son goût prononcé pour les chevaux et les chiens, avec ses qualités de coloriste minutieux.

Saint Georges, vu de face, a déjà la main gauche sur la selle de



ÉTUDE POUR UN DES CHIENS DE LA FRESQUE DE SAINTE-ANASTASIE.

(Recueil Vallardi, nº 278, folio 224.)

son cheval et le pied dans l'étrier. Sa tête, légèrement inclinée vers l'épaule droite, est couverte d'une abondante et longue chevelure ondulée, que divise une raie au milieu. Il entr'ouvre la bouche et laisse voir ses dents. Il y a dans ses yeux une expression méditative et quelque peu mélancolique. S'il n'est pas beau, il inspire du moins l'intérêt par ce qu'il y a d'individuel dans sa physionomie. C'est probablement le portrait d'un grand personnage de l'époque. L'étrangeté du type et la richesse du costume le prouvent de reste. Le cheval de saint Georges est vu en raccourci et présente sa croupe au spec-

tateur ; sa queue est nouée par le bout et en partie enveloppée d'un ruban. Il atteste chez le peintre une science peu commune, au service d'une main fort habile. Un cheval à peu près pareil figure sur les médailles de Jean-François Gonzague et de Malatesta Novello.

A la droite du cheval de saint Georges, la princesse, que le vaillant chevalier avait sauvée en tuant le dragon prêt à fondre sur elle, est debout et regarde du côté de son libérateur. Elle est vêtue d'une magnifique robe à ramages dont les plis traînent à terre, et sur ses cheveux relevés, qu'on aperçoit seulement à la tempe et à la nuque, elle porte une énorme coiffure bouffante, avec des ornements entre-croisés, qui ne l'empêchent pas de paraître belle, tant il y a de dignité dans son maintien, de distinction dans ses traits, de délicatesse dans les lignes du nez, de la bouche et du menton. Elle a le front bombé et très découvert, comme Marguerite Gonzague, comme Isotte de Rimini. Dans cette svelte figure Pisano s'est surpassé lui-même. C'est à elle que le regard revient toujours, et cependant elle ne mérite pas seule d'attirer l'attention.

Quelle fière allure, par exemple, a ce guerrier campé derrière elle sur un cheval vu de face ! Il tient de la main droite une lance extrêmement longue, dont une des extrémités pose à terre. Un casque en relief, qu'on prendrait pour l'œuvre d'un orfèvre éminent, ne laisse voir de son visage qu'un peu du front, les yeux, et un nez aux larges narines vues par en dessous; la physionomie a une énergie presque sauvage et un caractère oriental très prononcé. Le cheval, sous ses harnais somptueux également en relief, comme ceux des autres cavaliers dans cette fresque, est aussi d'une étonnante vérité; ses yeux et ses naseaux accusent une vie intense et l'ardeur d'un sang généreux.

A l'extrémité de la composition, un bélier est assis, et, plus haut, on remarque, comme dans le tableau de la National Gallery, deux têtes de chevaux (le reste du corps se trouve en dehors de la fresque). Ces chevaux ont la bouche ouverte; ils montrent leurs dents et leur langue, qui ont été étudiées avec un soin méticuleux.

Dans le fond, au delà de quelques collines parsemées d'une maigre verdure, Pisano a accumulé sur une hauteur les monuments d'une ville imaginaire. Ceux de gauche sont des réminiscences de l'architecture usitée en Italie pour les palais municipaux. Les deux qu'on voit à droite sont de style gothique, et les plus minutieux détails n'ont pas été omis. Le plus grand, à l'extrémité, rappelle par sa disposition générale la partie supérieure du tabernacle d'Orcagna

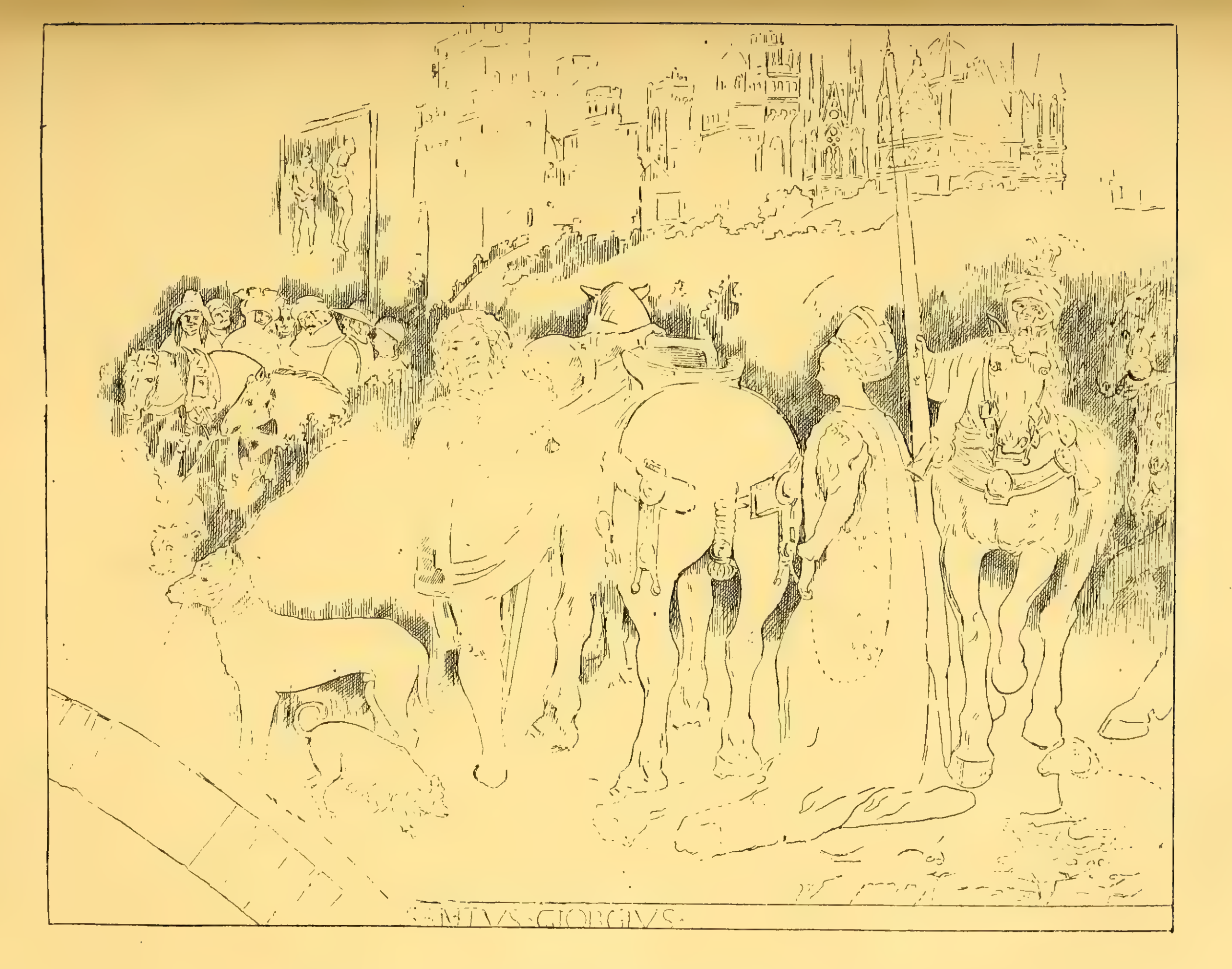


V. Pisano pinx — Massard heliogr

FRAGMENT DE LA FRESQUE « SAINT GEORGES »

(Église de S[te] Anastasie à Vérone)

Imp Geny-Gros, Paris



PARTIE DROITE DE LA FRESQUE DE SAINTE-ANASTASIE, PAR V. PISANO.

(Croquis d'ensemble d'après l'état actuel.)

à Or san Michele. Quant à la flèche octogone ajourée qui précède cet édifice, elle semble, suivant l'observation de M. le baron de Geymüller, appartenir à l'art gothique septentrional tel qu'on le pratiquait vers la fin du XIIIe siècle et dans la première moitié du XIVe. Aux portes de la ville, à gauche du spectateur, se dresse une potence avec deux pendus. Tout cet ensemble a un air fantastique. Aux magnifiques visions s'unissent les souvenirs sombres et cruels.

Derrière saint Georges, sept cavaliers de marque lui font escorte. Ici encore il faudrait observer une à une toutes ces montures, peintes avec tant de conscience, surtout le cheval tourné à gauche et le mulet placé auprès de lui, car l'exécution en est merveilleuse. Mais on est avant tout captivé par les personnages, pour la plupart asiatiques, dont les visages sont si expressifs, les types si accentués, les coiffures et les costumes si curieux de formes. Le premier, à gauche, a pour traits distinctifs deux grosses touffes de cheveux qui pendent le long de ses joues maigres et de ses pommettes saillantes. Le second, coiffé d'un turban, lève la tête vers le ciel et entr'ouvre la bouche. Le troisième a les joues et le bas du visage enveloppés dans une étoffe qui rejoint le chapeau, enfoncé jusque sur les yeux. Le quatrième, tête nue, est fort beau ; il a les traits réguliers et fermes, le regard pénétrant. Le cinquième porte une coiffure bordée d'hermine et une pèlerine d'hermine; il incline la tête et s'abandonne à de profondes réflexions. Le sixième, vu de profil à gauche, a un visage bestial. Le dernier, également tourné à gauche et vu de profil, est un jeune homme sans barbe qui ne manque pas de grâce; il a sur la tête une calotte en fourrure. Dans toutes ces figures, Pisano a saisi le caractère individuel avec une pénétration qu'on ne se lasse pas d'admirer.

Au premier plan, un superbe lévrier muselé regarde vers la gauche, et un épagneul marche vers la droite.

Il va de soi que tout n'est pas irréprochable dans cette fresque due à un primitif, et qu'on pourrait relever çà et là des défauts de proportions. Le paysage, en outre, laisse beaucoup à désirer. Mais, telle qu'elle est, cette peinture est une œuvre qui révèle un artiste supérieur, aux facultés aussi variées qu'originales. Le célèbre architecte de Vérone, Michele Sanmichele, à ce que rapporte Vasari, la prisait tellement qu'on le trouva maintes fois en contemplation devant elle, et il se plaisait à répéter qu'on ne pouvait guère voir rien de mieux. Vasari ajoute pour son compte : « On ne peut regarder sans une vive admiration cet ouvrage où le maître se recommande

par le dessin, par la grâce, par un jugement extraordinaire. »



CHEVAL VU PAR DERRIÈRE.

Dessin à la plume pour le revers de la médaille de Malatesta Novello et la fresque de Sainte-Anastasie.

(Recueil Vallardi, nº 295, folio 231.)

La peinture si caractéristique de l'église Sainte-Anastasie a été précédée de très nombreuses études, presque toutes contenues dans

le recueil Vallardi ou détachées de ce recueil pour être exposées. En voici l'indication :

Pour le premier personnage à gauche dans le groupe des sept cavaliers. Dessin à la pointe d'argent sur vélin (n° 1993 dans le catalogue rédigé par M. de Tauzia en 1888) : « Guerrier tartare, vu presque à mi-corps, de face, coiffé d'un chapeau élevé, les longues mèches de sa chevelure tombant de chaque côté sur sa poitrine; il tient un arc d'une main et une flèche de l'autre [1].

Pour la princesse. N° 114, fol. 92 verso : grande ébauche à la pierre noire et à la plume ; la tête, sans la coiffure, est tournée à gauche. — N° 115, fol. 93 : même tête, tournée à droite. Dessin très soigné. La haute coiffure, en partie indiquée, est pourvue de ses ornements entrecroisés. — Dans la collection Albertine, à Vienne, S. R. 7 (*Iahrbuch* de Vienne, 1892, t. XIII, p. CLXXX), dessin catalogué sous le nom de Nicolas Pisano : on voit trois fois le haut du corps d'une dame de distinction, avec une haute coiffure qui laisse à découvert un front bombé. Cette demi-figure se présente deux fois de profil à droite, une fois de profil à gauche. Deux des profils en sens inverse se font face. Ce beau dessin est reproduit en héliogravure dans le *Iahrbuch,* pl. II, p. CLXXXIV. M. Wickkoff prétend qu'il est seulement de l'école de Pisano. — On voit aussi la même personne au front bombé dans deux dessins, exécutés à la plume et rehaussés d'aquarelle, qui ont été exposés en 1879 à l'École des Beaux-Arts parmi les dessins de maîtres anciens : l'un appartient au duc d'Aumale (n° 165 dans le cat. de cette exposition), l'autre (n° 164) a passé de la collection de M. Dreyfus dans celle de M. Bonnat. Dans ce dernier dessin, la figure est couverte d'un riche manteau avec fleurs brodées en vert et longues franges rouges et vertes.

Pour le cinquième personnage dans le groupe des sept cavaliers. N° 150, fol. 128. Dessin à la plume sur papier teinté de rouge. Le personnage n'a ici ni sa coiffure garnie d'hermine ni sa pèlerine d'hermine; mais les cheveux et la barbe sont disposés de la même façon et les regards suivent la même direction.

Pour le cheval vu par derrière en raccourci. N° 195, fol. 167. Beau dessin à la pointe d'argent sur papier jaunâtre. Ici, le cheval porte un cavalier en armure. — N° 295, fol. 231. Très beau dessin à la plume. Le bout de la queue du cheval est noué. Ce dessin a servi surtout pour le revers de la médaille représentant Malatesta Novello.

1. A la page 202 (livraison de mars), nous avons déjà parlé de ce dessin.

— N° 1999 du cat. de M. de Tauzia. Étude d'après un cheval vu par derrière en raccourci et tourné vers la droite. Ce dessin, exécuté à la plume, est aussi fort beau.

Pour les naseaux et la bouche du cheval derrière la princesse. N° 166, fol. 141. Dessin à la plume.

Pour la tête de cheval à droite qui est placée le plus bas. N° 169, fol. 144. Dessin à la plume.

Pour le naseau et la mâchoire ouverte du cheval placé au-dessus du précédent et dont on ne voit aussi que la tête. N° 166, fol. 141. Dessin à la plume.

Pour le mulet monté par le personnage à la pèlerine d'hermine. Superbe dessin à la plume, exposé dans la salle des boîtes (n° 1998 du cat. de M. de Tauzia) et reproduit dans l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance*, de M. Müntz, t. I, p. 639 : « Bridé, sellé, harnaché, l'animal est vu de profil et tourné vers la gauche; les rênes sont enroulées autour du pommeau de la selle. »

Pour le lévrier muselé regardant à gauche. N° 278, fol. 224. Magnifique dessin à la plume. Les oreilles du chien sont dressées comme celles d'un loup. — N° 115, fol. 93. Étude pour la tête seulement. — Admirable dessin à la plume et à l'aquarelle exposé dans la salle des boîtes (n° 2000 dans le catalogue de M. de Tauzia) et reproduit dans l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance*, de M. Müntz, t. I, p. 637. Le lévrier est debout, tourné vers la gauche; il porte un collier rouge semé de clous blancs et une muselière de même couleur.

Pour l'épagneul. N° 273, fol. 219. Dessin à la plume. Deux chiens tournés à gauche. La pose de l'animal n'est pas la même que dans la fresque.

Pour le bélier. N° 234, fol. 194. Dessin à la plume sur vélin. L'animal est debout, au lieu d'être couché. A côté, une grosse tête de bélier. L'exécution de ces études est d'une rare perfection.

A quelle époque faut-il placer la fresque de l'église Sainte-Anastasie ? Il est impossible de lui assigner une date précise, mais elle a dû être peinte après 1438, car on y voit des personnages orientaux de distinction représentés certainement d'après nature. Où Pisano a-t-il pu avoir de pareils modèles sous les yeux si ce n'est à Ferrare pendant le concile tenu par Eugène IV, parmi les gens qui accompagnèrent le souverain de Constantinople ?

GUSTAVE GRUYER.

(*La suite prochainement.*)



CORRESPONDANCE D'ÉGYPTE

LE TRÉSOR DE LA PYRAMIDE DE DAHCHOUR

Le Caire, 14 avril 1894.

La découverte du trésor de la pyramide de Dahchour est un fait capital pour l'histoire de la joaillerie orientale, dont, à cette heure, il n'est possible de dégager que les grandes lignes : en tous cas, l'examen le plus sommaire des documents nouveaux ainsi fournis à la critique permet d'affirmer que l'opinion qu'on s'était formée sur la filiation des écoles égyptiennes et asiatiques est fausse ; et qu'on doit reprendre par la base l'étude de son évolution.

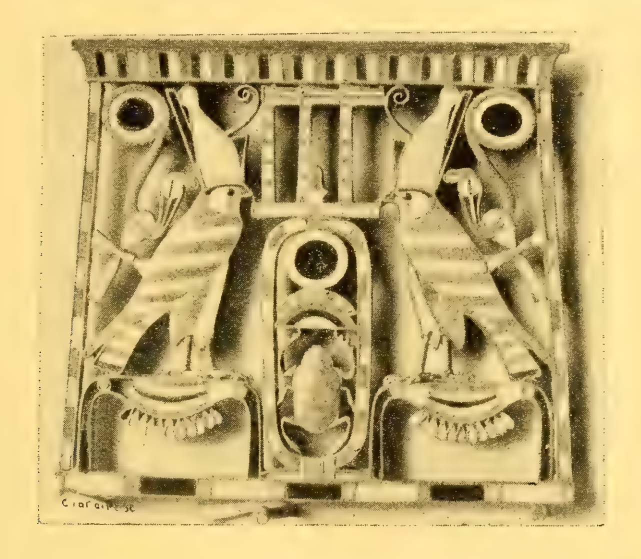
Dahchour est le nom d'un misérable village arabe, adossé à l'extrême limite sud des ruines qui marquent l'emplacement de l'ancienne nécropole de Memphis. Quatre pyramides se dressent là, dont, en dépit de constantes investigations, on n'avait pu découvrir les caveaux, et qui étaient restées comme autant d'énigmes. Deux sont bâties en pierre, les deux autres en briques crues. La première de ces deux-ci a une structure insolite. Vers le milieu de sa hauteur, ses lignes se brisent sous un angle assez marqué : la moitié inférieure présente une inclinaison de 54°,41 sur l'horizon ; la moitié supérieure un angle de 42°,59. « On dirait un *mastaba* surmonté d'une mansarde gigantesque. »

Aussi, depuis longtemps déjà, l'attention du monde savant s'était portée vers cette singulière pyramide, mais jusqu'ici sans résultat. Des indices recueillis dans le voisinage, on était arrivé à conclure qu'elle appartenait au plus ancien groupe de la nécropole ; certains précisaient même le règne et allaient jusqu'à l'attribuer au roi Snéfrou (IIIe dynastie).

Les fouilles exécutées en ce moment par l'éminent directeur du service des antiquités égyptiennes, M. de Morgan, sont venues anéantir cette théorie si subtilement élaborée et prouver que, loin d'être les plus anciennes du cimetière memphite, les pyramides de Dahchour appartiennent au moyen empire et abritent tous les caveaux de la famille des Ousortasen.

C'est qu'aussi, pour la première fois depuis que le service des antiquités égyptiennes existe, ces fouilles ont pu, grâce aux connaissances techniques du Directeur, être conduites avec méthode. Ingénieur des mines, M. de Morgan a fait preuve d'une

profonde science de géologue. Les recherches jusqu'ici abandonnées aux mains des Arabes sont devenues sa constante occupation. Si Dahchour était resté une énigme, c'est que, jusqu'ici, on était parti d'une donnée fausse. La chambre sépulcrale, disait-on, doit occuper le centre de la pyramide, et l'on s'efforçait de diriger tous les travaux de ce côté, souvent au grand dommage du monument. Il a suffi à M. de Morgan d'analyser les poussières des décombres pour reconnaître que les éclats de pierre rejetés sur le sol provenaient de puits creusés dans le roc à des profondeurs diverses. Les uns avaient été menés à 12 mètres, les autres à 15, les autres à 18. C'était là un premier jalon. En opérant des sondages à la façon de ceux qu'on pratique pour l'installation des puits artésiens, on ne pouvait manquer de rencontrer l'un de ces puits ou l'un des couloirs circulant aux alentours de la pyramide. Quelques



PECTORAL PORTANT LE PRÉNOM ROYAL D'OUSORTASEN II (XIIe DYNASTIE).

(Trésor de Dahchour.)

premiers essais démontrèrent que telle était bien la distribution de l'appartement mortuaire. On découvrit d'abord des sarcophages et des momies en assez grand nombre; diverses pièces du mobilier funèbre, des coffrets destinés à renfermer les vases canopes, les boîtes en forme de pylône où sont entassés les *oushebtiou;* l'un de ceux-ci se disjoignit lorsqu'on voulut l'enlever et tomba en poussière; en même temps, d'incomparables bijoux d'or jonchèrent le sol.

Tous portent le cartouche royal de souverains de la XIIe dynastie : Ousortasen II, Ousortasen III, Amenmhat III, ou celui de princes du sang royal. Leur état de conservation est particulièrement remarquable; aucune des pierreries serties dans les ors n'est décomposée, et c'est tout au plus si, sous l'action du temps, quelques-unes se sont échappées de leur chaton.

La brièveté de cette correspondance me force à ne donner ici que la nomenclature des pièces de ce trésor, et à tirer de leur examen rapide quelques indications générales sur l'art de la joaillerie, au temps des anciennes dynasties de l'Égypte. C'est là le point essentiel sur lequel la découverte de M. de Morgan jette un jour

nouveau. Certaines formes, certains thèmes avaient été considérés jusqu'ici comme des emprunts faits à l'art asiatique. Tout au contraire, il semble aujourd'hui que l'Asie les ait empruntés à celui des vieux Pharaons.

Tout d'abord, trois pièces doivent être placées en première ligne, pour la beauté de leur travail, la perfection de leur dessin et la parfaite entente de la polychromie dont a fait preuve l'artiste, dans la distribution des couleurs. Ce sont trois pectoraux aux noms de Ousortasen II, Ousortasen III et Amenmhat III. L'ensemble du bijou rappelle comme toujours celui du naos où se cache le mystère; tout le champ est évidé à jour.

Au centre du pectoral d'Ousortasen II est le cartouche enfermant le prénom royal *Kha-Khépérou-Ra*, surmonté des trois haches divines et de l'autel portant le pain d'offrande. A droite et à gauche, un épervier monté sur le signe de l'or et coiffé des couronnes de Haute et de Basse-Egypte flanque cette représentation. Enfin, aux deux angles du naos, plane le disque solaire, autour duquel la vipère céleste s'enroule, portant le signe de la vie, la croix ansée à son cou.

Déjà le procédé employé par le joaillier est celui qu'on retrouvera sous la XVIII[e] dynastie, et qui rappelle de près le cloisonnage des émaux. Le contour du dessin est donné par une nervure d'or, rebord d'un fond métallique divisé en cloisons par des nervures secondaires, où viennent s'imbriquer des pâtes d'émaux et des pierres fines. Les éperviers d Ousortasen II sont rayés de turquoises et de lapis; les soleils sont formés d'un disque de cornaline, qu'entoure une auréole verte de pâte de verre; l'inscription est en turquoise et feldspath ; le scarabée du prénom royal en lapis. Au haut du pectoral enfin, règne une gorge égyptienne, divisée en palmettes alternativement bleues et vertes, tandis que les creusets sur lesquels sont posés les éperviers sont également bleus et verts.

Le style du pectoral portant le prénom royal d'Ousortasen III est absolument le même. Le naos a sa corniche soutenue par des tiges couronnées de fleurs de lotus ; une autre tige se recourbe sur le champ : ce sont là des dispositions symboliques. Dans la partie supérieure de l'édicule, plane un vautour aux ailes éployées, tenant sous ses serres le sceau du mystère de l'infini. Au-dessous de lui, le cartouche avec le prénom de *Kha-Khéou-Ra* est supporté par deux sphinx au corps de lion, à la tête d'épervier, coiffés des doubles cornes, de la vipère et des plumes de lumière, qui, sous leurs pattes, foulent les peuples étrangers.

Plus ajouré que celui d'Ousortasen II, le pectoral d'Ousortasen III en diffère encore par la tonalité de la polychromie. Le rouge et le vert s'y combinent à parties presque égales avec le bleu. La tête et les pattes de l'épervier sont vertes ; les plumes du corps et les pennes des ailes alternativement bleues et rouges ; les pattes du sphinx sont en feldspath, le corps et les plumes de la coiffure rouges et bleus. Le prisonnier renversé sous les pattes de derrière du monstre est en lapis ; celui accroupi sous celles de devant en cornaline ; les lotus et le couronnement sont à tons égaux, bleus, rouges et verts.

Le plus fouillé de tous, le pectoral au nom d'Amenmhat, a la partie supérieure de son cadre remplie par un vautour semblable à celui du pectoral précédent, à cette différence près que, dans ses serres, le sceau a fait place aux signes de la vie et de la durée, étendus sur la tête du roi. Une légende, intercalée entre les ailes et le haut du naos, donne par deux fois le mot *nebpe*, « le maître du ciel. » Au-dessous du vautour est, par deux fois répété aussi, le cartouche renfermant le prénom *Mah-n-*

Ra, qu'accompagnent les titres de *nouter nefer neb taoui testou nebt* « Le Dieu bon, maître de la double terre (l'Egypte) et des pays étrangers. » Et ce roi est également figuré deux fois, levant sa massue sur un prisonnier agenouillé à ses pieds[1]. Derrière lui, une croix ansée personnifiée tient aux deux mains un emblème mystique, mettant l'influence magique à sa nuque. Une inscription donne *Hou méti Ment*. Il écrase les Ment (les Nomades du Sinaï). Enfin, dans les angles, se trouvent ces mots : *Hent taoui* « Il gouverne la double terre ».

La tonalité de ce dernier pectoral est rouge. Le bleu turquoise y entre bien à forte dose, mais le grenat prévaut. Les chairs du roi sont figurées par la cornaline; sa jupe, par une pâte de terre jaune. Le prisonnier a la coloration bistrée des Asia-



PECTORAL PORTANT LE PRÉNOM ROYAL D'OUSORTASEN III (XIIe DYNASTIE).

(Trésor de Dahchour.)

tiques ; sa chevelure est rendue par le lapis. Le vautour, les palmettes de la gorge, les inscriptions sont presque entièrement rouges et bleues; mais les nervures des cloisons, assez fortes, donnent à cette polychromie un rehaut d'une extraordinaire puissance et fondent les tons ainsi séparés en un moelleux miroitement.

Certes, ces pièces témoignent d'une éducation artistique développée, et sont supérieures à celles que nous admirions du trésor de la reine Ah-hotep (XVIIIe dynastie) ; la facture est plus ample, plus vigoureuse et plus fine ; les angles s'accusent sans exagération, les saillies sans rondeur. La joaillerie était arrivée déjà à fixer les types que nous retrouvons plus tard; elle nous les montre plus souples, plus purs qu'ils ne nous apparaîtront dans la suite ; et il est fort probable qu'un trésor contemporain des pyramides en renfermerait les spécimens

1. Des sacrifices humains étaient célébrés au retour des campagnes victorieuses. C'est cette cérémonie qui, ainsi représentée, symbolise le triomphe du roi.

les plus parfaits. Ce ne fut donc pas au contact de l'art asiatique que se forma le style de la joaillerie égyptienne, ainsi qu'on a essayé de le démontrer, en s'appuyant sur des pièces de basse époque. Quelques bijoux du trésor de Dahchour en sont la preuve irrécusable; mais avant d'aborder cette discussion, il convient de donner au moins la nomenclature des joyaux découverts :

1 collier d'or, composé de 43 perles en poires et 86 perles rondes, avec fermoir.
4 pendeloques de collier en forme de griffes de tigre — or.
1 collier d'or, se divisant en plaques de neuf perles cylindriques, auxquelles pendent de petites coquilles bivalves, également en or.
1 collier de perles, d'améthystes et de cornaline.
1 pendeloque formée d'un sceau, disque rouge, cerclé de vert.
1 petit cylindre, or jaune, brodé de chevrons.
3 amulettes, cœurs de cornaline, surmontés de palmettes vertes.
1 petit cylindre d'or, cerclé de lapis et de turquoises.
14 petits lions accroupis — or — travail admirable.
1 épervier aux ailes éployées, superbe de finesse, imbrications en pâte de verre brunes et vertes.
1 amulette, — le signe des fêtes, — turquoises et lapis, surmonté de la boucle magique *s'en*, — pâtes vertes et rouges.
1 collier, perles sphériques de pâtes vertes et rouges cerclées d'or et rattachées par de petites tiges d'or à un rang de perles d'améthystes.
1 coquillage bivalve en or, les deux valves sont séparées, mais le fermoir existe. L'extérieur de l'une des coquilles est décoré d'une fleur de lotus ornemanée, le cœur est rouge; les pétales vertes. D'autres pétales intermédiaires, du même rouge que le cœur, sont dépassés par des étamines bleues; le pédoncule est rayé, bleu, rouge et vert.
8 grosses perles d'or fuselées et aplaties, décorées de masques de lions opposés par le sommet du crâne. L'une est munie d'une lamelle formant fermoir. L'oreille du lion est remplacée par un feuillage tréflé.
2 plaquettes d'or avec le prénom et la légende d'Ousortasen III : *Nouter nefer neb taoui Mat-n-Ra dou ankh.* « Le Dieu bon, maître de la double terre, qui donne la vie. » Pâte de verre rouge, hiéroglyphes verts.
18 petits coquillages d'or — conques marines roulées sur elles-mêmes.
1 grand collier de perles d'améthystes.
10 gros coquillages d'or — conques marines.
1 collier d'or, — perles en poire et en losanges.
1 collier de petites coquilles bivalves — or.
2 amulettes — le *dad* d'affermissement, vert, bleu et rouge, rayures transversales.
2 grandes coquilles bivalves — or — non décorées.
1 fermoir de collier, fleurs de lotus pendant à l'extrémité d'une cordelette d'or formant nœud coulant.
3 miroirs montés or. La hampe a disparu; elle était terminée par une tête de monstre à oreilles hathoriques en or. — Les yeux sont en cristal de roche.

4 fleurs de lotus, or.
1 scarabée d'améthyste avec plaque d'or, portant le prénom royal d'Ousortasen III.
4 scarabées d'améthyste.
3 scarabées de lapis.
1 scarabée tête verte, corselet rouge, élytres rayées.
2 têtes hathoriques, — or.

Nombreuses bagues à chaton d'or ou montées de scarabées.

Enfin, de nombreux fragments de bijoux brisés.



PECTORAL PORTANT LE PRÉNOM ROYAL D'AMENMHAT III (XIIe DYNASTIE).
(Trésor de Dahchour.)

Tous ces bijoux sont remarquables à des titres divers ; je ne m'arrêterai qu'aux données nouvelles qu'ils fournissent à l'histoire de l'art et à l'esthétique. C'est d'abord une prédilection marquée pour la forme des coquillages ; ce n'est pas là un fait de pur hasard, ainsi qu'on pourrait le croire à première vue ; des liens, qui nous échappent, le rattachent à tout un ordre d'idées que nous ne connaissons pas suffisamment.

Toutes les tombes de la XIIe dynastie renferment des coquillages bivalves, dont beaucoup portent gravés les noms des Ousortasen. A Assouan, à Ghébéleïn, à Minieh, on en rencontre par centaines. Jamais on n'en retrouve à des époques antérieures ou postérieures.

Quelle cause inconnue leur avait attiré cette faveur singulière ? Je laisse le rébus à mieux informé que moi sur ce point.

Les masques de lions dont sont décorées les huit grosses perles d'un collier ne méritent pas moins une place à part dans l'histoire de la joaillerie de l'Egypte. Cette forme avait été jusqu'ici considérée comme un emprunt fait à l'art de l'Asie et popularisé par celui de l'Egypte, à l'époque de la conquête de Thotmès III. Au dire des savants les plus autorisés, les modes asiatiques s'étaient alors imposées à l'Egypte. Il était devenu de bon ton de mêler à la langue courante nombre de locutions sémites, et même d'en forger au besoin. Les arts industriels s'étaient emparés des modèles que leur fournissaient les objets de luxe rapportés dans le butin.

Le mobilier, l'orfèvrerie, la bijouterie, la verrerie, la terre vernissée, les tissus, n'avaient été que des copies du mobilier, de l'orfèvrerie, de la terre vernissée et des tissus asiatiques; et, insensiblement, un style égyptien s'était formé, qui avait emprunté ses tendances et jusqu'à ses procédés à ses devanciers.

L'hypothèse était fort admissible, séduisante même, car nombre de motifs de l'art égyptien du XVIe siècle avant notre ère, se retrouvent dans l'art asiatique. Restait à savoir ce qu'avait été l'art de l'Égypte, à l'époque antérieure; aucun document n'était là pour nous fixer. Le trésor de Dahchour résout enfin la question, en détruisant l'échafaudage de suppositions si laborieusement dressé.

Sous la XIIe dynastie, l'Asie est encore barbare et inconnue à l'Égypte. Les Ousortasen et les Amenmhat n'ont point porté leurs armes au delà de l'Ouady Magharah — le Sinaï; — et les seuls Asiatiques vaincus par elles sont les *Ment*, les Nomades du désert, ancêtres des Arabes Bédouins. Tout art était inconnu à ceux-ci; et si le Pharaon fit jamais sur eux un butin quelconque, on est en droit de supposer qu'il fut des plus maigres : quelques troupeaux et quelques esclaves, tout au plus. Pendant ce temps, les joailliers cisèlent et cloisonnent ces bijoux d'un type parfait, que plus tard on aurait crus empruntés à l'Asie; l'école qui les produit est maîtresse d'elle-même; elle n'a ni défaillance, ni hésitation; loin de là, sa supériorité sur celle des Thotmès est incontestable; elle a plus d'ampleur, plus de vigueur, plus de coloris. La solution du problème se retourne : C'est l'Asie qui, traînée captive en Égypte, a appris de ses bijoutiers, de ses ébénistes, de ses tisserands, de ses céramistes, leurs secrets, et qui, constituée en corps de nation, reproduit les motifs appris pendant l'esclavage. Que certains arts se soient développés alors chez elle plus qu'en Égypte, il n'y a là rien d'extraordinaire. Mais un grand point d'histoire reste intact. C'est l'Égypte qui fut l'éducatrice de l'Asie, et non celle-ci de celle-là.

Ciselés sous le règne des Ramsès, les liens fleuris qui figurent au trésor eussent été considérés comme bijoux purement asiatiques ; leur souplesse, leur gracilité, eur élégance, sont incomparables. La cordelette se replie en un nœud coulant et tombe doucement, portant une fleur de lotus rouge à son extrémité. Le nœud est évidé et contient une petite plaque d'or, servant d'agrafe, ce qui donne à supposer que c'était là un fermoir.

Il en est de même des petits lions d'or qui, quoique grands d'un centimètre à peine, sont modelés avec fermeté et ampleur. De tout semblables figurent dans le butin représenté dans les bas-reliefs des Thotmès, parmi les lingots d'or rapportés des expéditions asiatiques. Les colliers de perles rondes ou fuselées sont aussi ceux que l'on voit plus tard au cou des captifs syriens : les perles en losanges sont particulièrement remarquables. Leur assemblage détermine une sorte de réseau natté,

que l'on rencontre souvent. Les monstres formant le haut de la hampe des miroirs sont conçus dans le même style : les têtes ont un galbe fin, mais compliqué d'accessoires fantastiques, plutôt ornemané que réel. Aux narines se sertissent des turquoises; le front se couronne de feuillages fantastiques, découpés à jour; seul, l'œil conserve une vie extraordinaire, grâce aux pierreries dont son orbite est éclairée.

Bien des remarques seraient à faire sur ces bijoux, mais la place me manque. L'étude des assemblages singuliers que je viens de citer pourrait peut-être même prêter matière à plus d'un rapprochement instructif, et permettre de retrouver l'origine des formes ornementales qui, plus tard, primèrent la forme humaine, puis la remplacèrent complètement dans tout l'Orient.

La filière serait curieuse à suivre, qui conduirait des plus anciens monuments de l'Égypte à la période chrétienne copte, et, de là, évoluerait sous l'influence de Byzance, pour passer dans l'art arabe. Qu'il me soit simplement permis de dire que j'ai déjà réuni de nombreux exemples, et que je me propose de les publier d'ici peu.

En terminant, je citerai encore la bague d'améthyste portant sur une plaque d'or le nom d'Ousortasen. La pierre a une transparence, une pureté, un éclat extraordinaires; examinez-la à la loupe, elle n'a ni une veine, ni une tache, ni un défaut. A côté de ce scarabée unique, on peut noter encore le scarabée de lapis, feldspath, et cornaline, un autre de turquoise, et les deux *dad*, qui sont vraiment merveilleux de couleur et de précision.

Telles sont, dans leur ensemble, les données nouvelles que le trésor de Dahchour livre à la critique. L'habileté avec laquelle les fouilles sont menées par M. de Morgan, la sagacité dont il a fait preuve dans ses recherches, nous donnent tout lieu d'espérer que, bientôt, d'autres monuments mis à jour par lui éclaireront complètement les points jusqu'ici restés obscurs de l'art de l'Égypte. Le caveau royal de la pyramide n'est pas encore trouvé, et le trésor qu'il renferme, sans aucun doute, ne saurait être inférieur à celui que renfermait l'appartement funéraire des enfants royaux. Les trois autres pyramides de Dahchour et les tombes environnantes vont de plus être prochainement ouvertes. La fouille sera d'autant plus intéressante, que, jusqu'ici, ce coin du cimetière Memphite était resté inexploré.

Je dois à l'obligeance de M. Philippoteaux de pouvoir donner ici les dessins des trois pectoraux de la trouvaille de Dahchour, exécutés d'après des agrandissements photographiques. L'éminent artiste prépare en ce moment une série de planches représentant les travaux en cours dans la nécropole et les principales pièces du trésor. Il a bien voulu, en ma faveur, se dessaisir du privilège d'avoir la primeur de cette publication si intéressante. Qu'il veuille bien me permettre de lui exprimer ma gratitude et mes remerciements.

AL. GAYET.

UN DOCUMENT SUR NATTIER



Le titre même de cet article m'impose le devoir et me vaut le plaisir d'annoncer aux lecteurs de la *Gazette* une prochaine étude de M. Paul Mantz sur la vie et les œuvres de Nattier. L'éminent critique a été le premier, si je ne me trompe, à remettre en honneur, il y a quelque quarante ans, ce peintre exquis méconnu alors. Il lui appartenait d'assigner aujourd'hui au maître si haut coté maintenant dans l'estime des connaisseurs sa place définitive dans l'histoire de l'art français au XVIIIe siècle.

Tout commentaire préalable sur Nattier devenant ainsi, je ne dirai pas superflu, mais outrecuidant de ma part, je me bornerai à publier telle quelle, comme pièce justificative anticipée du travail de M. Mantz, la liste des portraits que Nattier fut chargé d'exécuter pour la Cour de 1742 à 1759 [1]. Je ferai suivre seulement cet état des annotations nécessaires.

Mémoire des portraits que le Sr Nattier, peintre de l'Académie roialle, a fait pour la Cour, ordonnés par le Roy, la Reine, Monsieur le Dauphin, Madame la Dauphine et messieurs les directeurs des Bâtimens, depuis l'année 1742, *jusques en l'année* 1759 [2],

1. *Arch. nation.*, O1 1933 (mémoire original). — Je dois l'indication de ce document à l'obligeance de mon confrère M. Gerbaux, archiviste aux Archives nationales. — Il faut rappeler aussi que, pour Nattier comme pour n'importe quel autre artiste de cette époque, M. Louis Courajod a recueilli, dès 1873, nombre de précieux renseignements dans son « Étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIIIe siècle », en tête du *Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy.* On y trouvera déjà, d'après d'autres dossiers des Archives nationales, des données documentaires sur plusieurs des tableaux de Nattier dont il va être question. J'aurai plusieurs fois occasion de les citer.

2. Malgré cet énoncé, le présent « mémoire » n'est pas absolument complet. Ainsi on sait par ailleurs (*Arch. nation.*, O1 1979, p. 275) que la direction des

avec les prix auxquels ils ont été réglés par Mrs de Tournehan [1] et Coypel [2], à la suite duquel est l'état des sommes que ledit Sr Nattier a receues à compte par des ordonnances des Bâtimens.

Sçavoir :

(1) Un tableau représentant Madame Henriette en Flore, qui est sur la cheminée de la Reine à Versailles	1,800 livres.
(2) Une copie dudit tableau pour Choisy	1,200 —
(3) Le portrait de Mme Adélaïde en Diane, fait pour la chambre du Roy à Choisy	1,500 —
(4) Le portrait du Roy en buste, fait pour Mme de Châteauroux	1,500 —
(5) Une copie de ce même portrait pour Mme la duchesse de Lauraguais	300 —
(6) Deux copies des deux portraits de Mesdames, qui sont à Choisy, lesquelles copies ont été envoyées en Espagne à Mme Infante	2,400 —
(7) Quatre petits tableaux pour la chambre de madame la duchesse de Châteauroux	1,600 —
(8) Le portrait de Monsieur le Dauphin à la bataille de Fontenoy	2,500 —
(9) Une copie dudit portrait, grand comme l'original, envoyée en Pologne	1,200 —
(10) Une autre petite copie, donnée à M. de Saint-Heran (*sic*), menin de Monsieur le Dauphin	300 —
(11) Trois portraits de Mesdames, faits à Fontevraut par ordre du Roy	4,500 —
Pour frais de voyage en poste à cette occasion	600 —
(12) Le portrait de la Reine jusques aux genouils (*sic*)	2,500 —
(13) Deux copies de la grandeur de l'original : l'une a été donnée à M. Paris-Duvernay et l'autre à Mme de Maurepas	2,400 —
(14) Le portrait de Madame Henriette en vestale, fait à Compiègne	1,800 —
(15) Quatre tableaux de Mesdames, figures allégoriques, qui sont dans le grand cabinet de Monsieur le Dauphin, à Versailles	4,800 —
(16) Le portrait de Madame la Dauphine en robe de cour, fait à Fontainebleau	2,500 —
(17) Une copie, grande comme l'original, envoyée en Pologne	1,200 —
(18) Un autre petit portrait de Madame la Dauphine en marmotte, qui a été donné à Mme la duchesse de Brancas	1,000 —
(19) Le portrait, figure entière, de Madame, fille de Madame la Dauphine, joüant avec son chien	2,400 —
(20) Le portrait de Madame l'Infante Isabelle, figure entière, en habit de cour	4,000 —

Bâtiments commanda à Nattier, en 1748, un « portrait de Mme la marquise de Pompadour », au prix de 2,500 livres, qui furent payées en 1752. D'autre part, M. Courajod qui a déjà signalé ce portrait (*ouvr. cité*, t. I, p. CXCI) constate (*ibid.*, p. CXCII, note 2) que Nattier « avait fait en outre des portraits qui lui avaient été commandés directement par Louis XV, le Dauphin et Mesdames, et qui durent être payés sur la cassette de la famille royale ». — J'ai cherché vainement la liste de ces portraits; le carton O1 1914 des *Arch. nat.*, cité en 1873 par M. Courajod à l'appui de son assertion, a malheureusement changé depuis de contenu et ne fournit aucune indication à ce sujet.

1. Le Normant de Tournehem, directeur général des Bâtiments de 1745 à 1751.

2. Charles-Antoine Coypel, mort en 1752, avait dans ses attributions de premier peintre du roi le « détail de tout ce qui regarde les arts ».

(21) Un buste de Madame Adélaïde, fait à Compiègne, donné par le Roy à Madame Infante, qui l'a emporté à Parme, à son premier voyage en France.	1,500	livres.
(22) Un grand tableau de Madame Henriette jouant de la basse de violle, qui est placé dans l'appartement de Madame à Versailles.	6,000	—
(23) Une copie de même grandeur, qui est au cabinet de la surintendance à Versailles	1,500	—
(24) Une autre petite copie en buste, qui a été donnée à M. l'évesque de Meaux, aumosnier de Madame	300	—
(25) Le portrait de Monsieur le duc de Bourgogne, figure entière et en pied.	3,000	—
(26) Une copie du portrait de Monsieur le duc de Bourgogne, même grandeur, envoyée en Pologne	1,200	—
(27) Le portrait de Madame faisant des nœuds, qui est dans l'appartement de Madame Victoire	1,200	—
La bordure dudit tableau	120	—
(28) Le grand tableau de Madame, qui doit faire pendant à celuy de Madame Henriette; il est au cabinet de la surintendance à Versailles. . .	6,000	—
Total.	62,820	livres.
Sur laquelle somme de 62,820 livres, ledit Sr Nattier a receu celle de 44,700 livres, cy	44,700	—
Partant reste à payer 18,120 livres.	18,120	livres.

Suit le détail des « acomptes que ledit Sr Nattier a receus, par ordonnances des Bastimens, sur les ouvrages énoncés au mémoire cy-dessus ».

La première « ordonnance », du 21 mai 1742, est de 1,000 livres « à compte sur le portrait de Madame Henriette »; la seconde est de 800 livres, pour solde de ce portrait, dans le courant de l'année 1744 (la date précise n'est pas mentionnée); une autre, de 1,600 livres, en 1744 également, n'a pas d'affectation désignée. En 1746, trois ordonnances de 2,000, 1,200 et 1,400 livres, constituent des acomptes, puis le « parfait paiement de tout ce qui luy étoit deu chez le Roy ». Rien en 1747. En 1748, 4,000 livres sont ordonnancées pour « le payement des portraits de Monsieur le Dauphin »; 1,200 livres le sont en 1749, « à compte sur les portraits de Mesdames de Fontevrault ». De 1750 à 1758, quinze nouvelles ordonnances, s'élevant à la somme de 31,500 livres, sont encore délivrées à Nattier, mais sans aucune spécification des commandes afférentes. Bref, comme on l'a vu plus haut, sur un montant de 62,820 livres, il lui en restait dû 18,120 en 1759.

Le mémoire qui précède est suivi d'une note assez confuse [1], constatant, *grosso modo*, que d'autres paiements ont été effectués à Nattier, de 1747 à décembre 1760. La fin en est un peu plus explicite :

Il y a six portraits commencés. Où en sont-ils?

Il y a un mémoire d'un portraict en pied de Madame Adélaïde, qui a été remis directement à M. le directeur général [2] (exercice 1758), mais dont j'ay eu connoissance. Il peut être estimé 5,000 livres.

1. Elle ne porte pas de signature. Peut-être est-elle due à Cochin qui, de 1755 à 1770, avait charge, à la direction des Bâtiments, « des affaires concernant les arts ».

2. Abel-François Poisson, marquis de Vandières, puis de Marigny, remplaça en 1751 Lenormant de Tournehem comme directeur général des Bâtiments et occupa ces fonctions jusqu'en 1773.

De plus, les six portraicts commencés sont toujours dans le même état, c'est-à-dire qu'il n'y a que les têtes de faittes. Ils servent continuellement aux copies dont la Cour a besoin. Si le Roy ne les fait point achever, ils peuvent être estimés, dans l'état où ils sont, 3,000 livres. Doit-on en faire arrêter un mémoire par M. le directeur général dans l'état où ils sont, ou le suspendre jusqu'à ce qu'ils soient achevés?

Quels étaient ces six portraits ? Un autre document va nous l'apprendre.

Dans l' « État général et alphabétique des ouvrages de peinture et de sculpture pour le Roi, commencez, fais et livrez, sur lesquels MM. les artistes ont receus (*sic*) des acomptes jusqu'au 1er février 1757 » [1], je relève en effet la mention suivante :

Nattier. Six portraits commencés ; savoir :
(29) — 1° Madame Adélaïde, en pied (tableau de 7 pieds) ;
(30) — 2° Madame Infante (tableau disposé pour être en habit de cour) ;
(31) — 3° Autre portrait de Madame Infante (tableau pareillement disposé) ;
(32) — 4° Madame Henriette en habit de vestale ;
(33) — 5° Madame Victoire (tableau disposé en habit de cour) ;
(34) — 6° Mgr le Dauphin (peint avant que ce prince ait eu la petite vérole).
Les six portraits ci-dessus servent continuellement à faire faire les copies dont la Cour a besoin, quoiqu'il n'y ait que les têtes de terminées. En conséquence du service de ces portraits et de la perte considérable du tems que ces ouvrages ont occasionnés par les voyages faits tant à Versailles, à Fontainebleau qu'à Compiègne, Monsieur de Tournehem avoit fait espérer à l'auteur de lui donner une gratification. Monsieur le Directeur général est suplié d'allouer une somme pour lesdits six portraits commencez par ordre de Monsieur de Tournehem [2], ou d'ordonner au sr Nattier de les achever et d'en fournir les mémoires suivant l'usage.

Il me reste à passer en revue et à identifier, autant que possible, les divers tableaux de Nattier dont on vient de lire l'énumération.

Avant tout, il est indispensable de fixer l'état civil des membres de la famille royale appelés à défiler devant nous.

Ce sont d'abord le roi Louis XV (nos 4-5) et la reine Marie Leczinska (nos 12-13); puis, le Dauphin, Louis de France, fils aîné du Roi (nos 8-10, 34), la Dauphine, Marie-Josèphe de Saxe (nos 16-18), et deux de leurs enfants : le duc de Bourgogne, Louis-Joseph-Xavier (nos 25-26), et Madame, Marie-Zéphirine de France (n° 19) ; enfin, six des filles de Louis XV : Madame Infante, Louise-*Elisabeth*, mariée à don Philippe, infant d'Espagne, duc de Parme (nos 6, 15, 30-31), et sa fille Isabelle (n° 20) ; Madame Anne-*Henriette* (nos 1-2, 6, 14-15, 22-24, 32) ; Madame Marie-*Adélaïde* (nos 3, 6, 15, 21, 27-29) ; Madame *Victoire*-Louise-Marie-Thérèse (nos 11, 15, 33) ; Madame *Sophie*-Philippine-Élisabeth-Justine (n° 11) ; et Madame *Louise*-Marie (n° 11).

1. *Arch. Nation.* O1 1933 (pièce originale). — Cet état a trait aux travaux des peintres Brunetti, Chardin, Charlier, Collin de Vermont, Coypel, Frey, Hallé, La Rue, Natoire, Nattier, Oudry, Pierre, Restout, de Troy, Vanloo, Vernet ; des sculpteurs Adam, Allegrain, Coustou, Falconet, Francin, Lemoine, Pigalle, Slodtz, Vassé, Verbreck, Vinache, etc. — L'extrait que je cite ici, relatif à Nattier, se retrouve également dans le registre O1 1979 (p. 410), des Arch. nation., avec deux variantes que je signalerai plus loin.

2. Avant le mois de novembre 1751, par conséquent.

Passons maintenant aux tableaux.

N° 1. — Dans sa notice sur la vie de son père, la fille aînée de Nattier, mariée au peintre Tocqué, raconte ainsi les débuts de notre artiste dans les faveurs de la Cour : Nattier venait de « peindre sous les allégories du Point du jour et du Silence » « les belles Mesdemoiselles de Nesle, connues depuis sous les noms de mesdames de Châteauroux et de Flavacourt... Ces deux tableaux... firent tant de bruit à la Cour qu'ils excitèrent la curiosité de la Reine qui, les ayant vus, fut si frappée de leur parfaite ressemblance qu'elle ordonna sur-le-champ à M. Nattier de commencer le portrait de Madame Henriette. Il peignit cette princesse faisant une couronne de fleurs, figure entière » [1]. C'est là précisément notre n° 1 : *Madame Henriette en Flore*, à l'âge de quinze ans. Il n'en reste, à ma connaissance, ni original, ni copie, ni gravure. — Pour ce tableau et pour tous ceux des portraits suivants qui ne subsistent plus ou, du moins, dont on n'a pas signalé jusqu'ici de trace authentique (n°s 2-10, 12-21, 24, 26, 30, 32, 34), il importe de ne pas négliger un renseignement essentiel : leurs dimensions. On peut les reconstituer d'une manière à peu près certaine en établissant une échelle de comparaison entre le prix des commandes et la grandeur des tableaux, quand elle est indiquée ou que les toiles existent encore. Par suite, tous les portraits mentionnés ici appartiennent à trois catégories : ceux de petite dimension, au-dessous de 4 pieds 1/2 sur 3 pieds 1/2, payés de 1,000 à 2,000 livres (n°s 1-6, 10, 11, 14, 15, 18, 21, 27, 31, 34) ; ceux de moyenne dimension, de 4 pieds 1/2 sur 3 pieds 1/2, payés de 2,400 à 3,000 livres (n°s 8, 12, 16, 19 et 25) ; et enfin ceux de grande dimension de 6 à 7 pieds sur 5 ou 6, payés de 4,000 à 6,000 livres (n°s 20, 22, 28, 29, 33).

N° 2. — La copie du tableau précédent « pour Choisy » était destinée, comme le n° 3, à servir de dessus de porte dans la chambre à coucher du roi au château de Choisy [2]. Louis XV avait acheté ce château de la succession de la princesse de Conti, en 1740. Ce fut, jusqu'en 1744 surtout, une de ses résidences favorites. Les œuvres d'art qui le décoraient furent dispersées ou détruites lors de sa vente en 1793 et de sa démolition vers 1797.

N° 3. — Le pendant de *Madame Henriette en Flore*, *Madame Adélaïde en Diane*, à l'âge de quinze ans, a figuré au Salon de 1745. — Quelque collectionneur possèderait-il aujourd'hui les deux dessins de ces tableaux, par Nattier, « les portraits en pied de Mesdames Adélaïde et Henriette de France, l'une en Diane, l'autre en Flore », adjugés 50 livres, en 1784, à la vente du marquis de Montmorency-Laval, les mêmes, sans doute, que « Mesdames Adélaïde et Henriette en pied », qui avaient trouvé amateur à 160 livres à la vente de Nattier, en juin 1763 ? — Un autre portrait de Mme Adélaïde en Diane, par Nattier, daté de 1746 et appartenant à Mme la comtesse de Courval, fait partie actuellement de « l'Exposition de Marie-Antoinette et son temps » (n° 155). — Les organisateurs de cette exposition ont eu la sagacité d'identifier ce portrait qui a figuré, précédemment, dans plusieurs expositions particulières, comme représentant Mme Victoire.

N° 4. — Qu'est devenu ce « portrait du Roy en buste » ? — Sa destinataire était

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. II, p. 357.

2. *Mémoires inédits...*, t. II, p. 357 ; — Dulaure, *Nouvelle description des environs de Paris* (édition de 1786), 1re partie, p. 84.

alors la maîtresse en titre de Louis XV. La marquise de la Tournelle fut créée duchesse de Châteauroux le 22 octobre 1743; elle mourut le 8 décembre 1744. Cet intervalle date par conséquent les tableaux n°s 4 et 7. — Nattier a exécuté plusieurs portraits de Mme de Châteauroux : 1° vers 1740, en « Point du jour », gravé par Malœuvre; l'original (?), de 1 mètre sur 0^{m},80, a figuré à la vente Beurnonville, en juin 1884; 2° en *Force*, daté de 1743, exposé au Salon de 1745, gravé par Balechou et, en réduction, par Pruneau; l'original (hauteur 1^{m},27, largeur 1^{m},40) a passé en vente, à l'hôtel Drouot, le 29 février 1872, avec trois autres toiles importantes de Nattier; 3° en *Aurore*, gravé par Masquelier; l'original appartenait en 1879 à M. de Saint-Valry[1]; une variante (hauteur 0^{m},71, largeur 0^{m},77) a figuré, sous le nom de Nattier, à l'Exposition des portraits nationaux au palais du Trocadéro, en 1878 (n° 348), et, comme attribué à Nattier, à la vente de M. le baron J. Pichon (6 juin 1880). — « Deux portraits peints en buste de Mme de Châteauroux » furent adjugés 72 livres à la vente Nattier (juin 1763). D'autres catalogues de ventes enregistrent encore des portraits de Mme de Châteauroux par Nattier : vente anonyme des 13-16 avril 1845 (n° 528); vente Marcille, des 12-13 janvier 1857 (n° 119; adjugé 180 francs); vente anonyme des 20-21 mai 1873 (n° 39; portrait en buste, ovale, de 0^{m},58 sur 0^{m},46).

N° 5. — La duchesse de Lauraguais était une des sœurs de la duchesse de Châteauroux. Elle passe pour avoir été très avant, elle aussi, dans l'intimité du roi. Avec ce tableau, de même que pour le n° 6, nous sommes toujours en 1743 ou 1744. — Nattier a laissé de la duchesse de Lauraguais un portrait daté de 1742 (c'était alors Mlle de Moncarvel), qui a fait partie de la vente Edward O..., du 18 janvier 1877 (n° 19; hauteur 0^{m},74, largeur 0^{m},59).

N° 6. — Copies de *Mme Henriette en Flore* et de *Mme Adélaïde en Diane* (n°s 2 et 3). « Madame Infante » était la fille aînée de Louis XV, mariée en 1739 à l'infant don Philippe; elle résidait alors à la cour d'Espagne.

N° 7. — Les chroniqueurs du temps et les historiographes de la duchesse de Châteauroux ne font aucune mention de « ces quatre petits tableaux ».

N°s 8, 9, 10. — « Un portrait de M. le Dauphin peint jusqu'aux genoux, et deux copies retouchées », le tout payé en 1748-49, porte un autre document[2]. — C'est, selon toute probabilité, « le portrait de Mgr le Dauphin représenté en cuirasse », que Nattier exposa au Salon de 1747. Qu'est devenue aussi cette toile? Elle ne répond pas au portrait du Dauphin, d'après Nattier, conservé au Musée de Dijon. Comme sujet et comme dimensions, elle se rapprocherait plutôt d'un portrait du Dauphin, attribué à Nattier, qui a passé dans une vente anonyme des 20-21 mai 1873 (n° 40; hauteur 1^{m},25, largeur 1 mètre), ou du n° 3790 du Musée de Versailles, attribué à l'École française. — La copie de ce portrait, « envoyée en Pologne », était destinée, comme les n°s 17 et 26, au beau-père du Dauphin, Frédéric-Auguste, électeur de Saxe et roi de Pologne. — « M. de Saint-Héran » était un de Montmorin de Saint-Hérem. A la même famille appartenaient alors l'évêque duc pair de Langres et l'abbesse de Fontevrault.

N° 11. — « Trois portraits de Mesdames de France, peintes à Fontevrault en 1748 »,

1. E. et J. de Goncourt, *La duchesse de Châteauroux et ses sœurs* (Paris, 1879, in-18), p. 272.

2. *Arch. nat.*, O^{1} 1979, p. 273.

payés en 1746-50 [1]. — Il s'agit des trois filles cadettes de Louis XV, Mmes Victoire, Sophie et Louise, élevées alors à l'abbaye de Fontevrault [2]. Ces portraits furent commencés au mois de septembre 1747 [3]. Le roi avait voulu en faire « une surprise agréable pour la Reine » [4]. Il lui en montra les esquisses le mois suivant. Dans une lettre à la duchesse de Luynes, du 12 octobre, Marie Leczinska témoigne son plaisir de cette « surprise » [5]. « Les deux aînées, ajoute la reine, sont belles réellement, mais je n'ai jamais rien vu de si agréable que la petite; elle a la physionomie attendrissante et très éloignée de la tristesse, je n'en ai pas vu une si singulière; elle est touchante, douce et spirituelle [6]. »

Deux de ces portraits, *Mme Sophie tenant son voile* et *Mme Louise tenant des fleurs*, ont figuré au Salon de 1748, avec le portrait de la Reine (no 12). Un salonnier du temps constate, à leur sujet, « la manière galante dont sont ajustés les portraits de femmes sortis du pinceau de M. Nattier... On n'est point étonné qu'elles aiment à se faire peindre par lui : personne n'a le don de les faire plus ressemblantes et n'est plus heureux dans le choix de leurs attitudes et de leurs airs de tête toujours gracieux... Aussi, M. Nattier, de tous nos peintres le plus employé par les femmes, est-il le premier qui ait sceu en historier les portraits qu'il pare des attributs les plus galans. — La science de ce peintre ne se borne point là, et le portrait de la Reine, où M. Nattier n'avoit besoin que d'être vrai, a par ses détails séduit tout le monde qui a trouvé ceux de Mesdames charmans [7]. »

En 1747, Mme Victoire avait 14 ans, Mme Sophie 13 et Mme Louise 10 ans.

Le portrait de Mme Victoire pourrait être celui de cette princesse en Diane chasseresse, que M. Fau prêta, en 1860, à l'Exposition des tableaux et dessins de l'École française au profit de la caisse de secours de la Société des artistes, et qui fut adjugé 9,100 francs à sa vente du 9 mars 1874. D'après le catalogue, il mesure 1m,20 sur 0m,98 et est signé : *J. M. Nattier pinxit* 174... — Le prix de la commande me paraît exclure l'identification avec le no 3805 du Musée de Versailles, où Mme Victoire est représentée aussi en chasseresse. — Une autre *Mme Victoire en Diane*, de Nattier (buste, de 0m,65 sur 0m,55), a été vendue 3,500 francs à la vente du baron de Beurnonville des 21-22 mai 1883.

Le portrait de Mme Sophie paraît être le no 4,458 du Musée de Versailles, portant la date de 1748. Le même musée possède trois autres portraits de cette princesse par Nattier (nos 3808, 3809 et 4457), qui ne sont pas mentionnés dans nos documents. — Un quatrième a fait partie de la vente Marcille des 12-13 janvier 1857 (no 120).

1. *Arch. nat.*, O1 1979, p. 273.

2. Elles y étaient depuis 1738. Mme Victoire rentra à la cour en 1748, les deux plus jeunes à la fin de 1750. Pendant ces douze ans, ni le roi ni la reine ne vinrent les voir une seule fois. Leur instruction y fut très négligée. A l'âge de douze ans, Mme Louise ne savait pas encore tout son alphabet; elle n'apprit à lire qu'à son retour à Versailles. — Sur le séjour de ces princesses à Fontevrault, voir *Mesdames de France*, par M. Éd. de Barthélemy (Paris, 1870, in-18), p. 21-42

3. L. Courajod, *ouvr. cité*, p. CXCI.

4. *Mémoires inédits....*, t. II, p. 358.

5. *Mémoires du duc de Luynes*, t. VIII, p. 308.

6. Éd. de Barthélemy, *Mesdames de France*, p. 34-35, note.

7. *Observations sur les arts...* (par Saint-Yves) (Leyde, 1748, in-12). p. 90-92.

Le portrait de Mme Louise paraît être le nº 4428 du Musée de Versailles, daté également de 1748. — Trois autres portraits de Mme Louise par Nattier sont conservés à Versailles (nº 3813), dans les collections de sir Richard Wallace et au château des Rues [1].

Nos 12-13. — « Un portrait de la Reine et deux copies retouchées, l'une pour M. de Maurepas et l'autre pour M. Paris-Duverney », payés en 1751-52 [2]. — Sans doute, « le portrait de la Reine » du Salon de 1748 [3]. — Mme Tocqué en parle de la manière suivante : « Les portraits de Mesdames furent si honorablement accueillis de la Reine qu'ils la décidèrent à faire commencer le sien par le peintre qui avait eu l'honneur de les faire. — Le succès de ce portrait de la Reine passa les espérances de l'artiste, car il eut l'avantage d'être généralement applaudi et de réunir toutes les voix en sa faveur, tant par son heureuse ressemblance que par la noble simplicité de sa composition; simplicité de laquelle il n'a pu sortir dans l'exécution de ce tableau, ayant reçu l'ordre exprès de la Reine de ne la peindre qu'en habit de ville. C'est celui que M. Tardieu a si bien gravé » [4]. — Malgré sa sévérité, l'appréciation de Mariette est à reproduire aussi à propos de ce portrait. Nattier, dit-il, « quitta bientost le talent de l'histoire pour s'attacher uniquement au portrait, sûr que sa façon de peindre plairoit surtout aux dames qui ne connoissent dans la peinture que les belles couleurs et le fini. Nattier ne se trompa pas; il eut la vogue. Les femmes belles et laides coururent en foule se faire peindre par lui, et toutes en sortoient avec la satisfaction de remporter de sa main un portrait où brilloient les roses et les lys [5]. Celuy qu'il fit de la Reyne et qu'on a vu exposé au Salon des Tuileries en 1748, m'a paru un de ses meilleurs ouvrages et que je mets fort au-dessus des portraits des dames de France, qui pourtant ont eu un grand succès [6]. »

Ce portrait de Marie Leczinska a été remarquablement gravé en 1755 par J. Tardieu; Ch. Gaucher, Duponchelle, Bonvoisin et Lebeau en ont gravé une réduction en buste. La gravure de Tardieu porte au bas : « Présenté à la Reine par son très humble et très obéissant serviteur Nattier en 1755. » On en a conclu à tort que le

1. C. Port, *Les Artistes angevins*, p. XVIII, note.

2. *Arch. nat.*, O1 1979, p. 275. — L. Courajod, *ouvr. cité*, p. CXCI.

3. La Reine avait alors 45 ans.

4. *Mém. inéd.*, t. II, p. 358.

5. Dans son *Dictionnaire des artistes* (t. II. p. 198), l'abbé de Fontenai dit, de Nattier, que « son pinceau, sans cesser d'être fidèle, ajoutoit même à la beauté et embellissoit jusqu'à la laideur »; jugement répété par Papillon de La Ferté (*Extrait des différens ouvrages publiés sur la vie des peintres*, t. II, p. 613). — De son côté, l'abbé Raynal écrivait en 1749 : « Nous en avons un grand nombre [de portraitistes] qui excellent sans remplacer Rigaud ni Largillière. On estime les sieurs Tocqué et Nattier les premiers en ce genre pour les portraits à l'huile. Celui-ci a peint toute la famille royale et plus d'une fois. Il a un talent particulier pour ajouter des grâces à la ressemblance. On trouve dans le pinceau du sieur Tocqué plus de fermeté, plus de science, mais moins d'agrément. » *Correspondance littéraire*,... (édit. Tourneux), t. I, p. 358. — Le même auteur (*ibid.*, p. 465-66) malmène fortement Nattier l'année suivante.

6. *Abecedario de P. J. Mariette*, t. IV, p. 49.

portrait original avait été exécuté en 1755; et cette erreur a été confirmée par la mention : « Peint par Nattier en 1755 », qu'on peut lire sur la gravure de Ch. Gaucher, à la date de 1767. Cependant il s'agit sûrement là du portrait peint par Nattier en 1748, perdu, je crois, aujourd'hui, mais dont il existe une copie, sinon une réplique au Musée de Dijon. D'après le prix de la commande, c'était une toile de 4 pieds 1/2 de haut sur 3 1/2 de large. Le grand portrait en pied de la Reine, par Nattier, conservé à Versailles (n° 2096), est bien conçu dans la même donnée, avec des variantes accessoires, mais ce n'est pas celui-là, non plus que le portrait exposé dans la salle de billard du grand Trianon. — Un « portrait de la Reine », dessin de Nattier, a été adjugé 72 livres à la vente de cet artiste (1763), et 40 livres à celle du marquis de Montmorency-Laval (1784). D'autres portraits de Marie Leczinska, par ou d'après Nattier, ont passé dans les ventes de G... (19-20 mars 1862), Gaudinot (15-16 février 1869), D. C... (31 mai 1882), Méra (8-13 février 1883) et Potocki (8 mai 1884).

Les destinataires des portraits copiés étaient deux personnages influents alors à la Cour: l'un, Joseph Paris-Duverney, le troisième des quatre frères Paris, les célèbres financiers[1]; l'autre, Mme de Maurepas, la femme du ministre de Louis XV, ou, d'après l'autre document que j'ai cité, le ministre lui-même, tombé en disgrâce peu de temps après (1749).

N° 14. — Je ne vois, comme pouvant se rapprocher plus ou moins de ce portrait, que celui de la collection La Caze au Louvre, ou celui de la vente Roxard de la Salle (28 mars 1881 ; n° 24).

N° 15. — « Quatre tableaux représentant Mesdames de France peintes sous la figure des quatre Élémens », payés en 1752-53[2]. — Ils ont figuré au Salon de 1751. Mme Élisabeth (la duchesse de Parme) personnifiait la Terre, Mme Henriette le Feu, Mme Adélaïde l'Air et Mme Victoire l'Eau. J. Balechou a gravé le 1er, J. Tardieu le 2e, J. Beauvarlet le 3e et R. Gaillard le 4e. Ces deux dernières gravures portent la mention : *J.-M. Nattier pinxit* 1756; il faut lire 1750, comme dans les deux autres[3]. — C'étaient des dessus de porte[4]; le 4e aurait fait partie de la vente de Sipierre en 1846. A la vente Nattier, juin 1763, « quatre dessins des dames de France sous les attributs des quatre Élémens » furent vendus 73 livres 19 sols.

« M. Nattier veut composer en peintre d'histoire, faisait observer un critique du Salon de 1751 ; mais son coloris est faux, et il n'est pas toujours heureux dans les ressemblances[5]. » D'après le comte de Caylus, au contraire, ses envois au Salon « confirment l'idée qu'on a de son talent[6] ». Ce n'est pas d'aujourd'hui que les critiques d'art ne s'entendent guère. Un passage autrement curieux sur Nattier, à cette

1. L'origine de ces financiers ne remonte pas à un aubergiste de Moirans (Isère), comme on l'imprime constamment depuis le XVIIIe siècle ; leur père était, dès 1681, un commissaire des guerres, « un homme de qualité et qui avoit grand train ». Prudhomme, *Invent. somm. des Arch. de la ville de Grenoble*, t. I, p. 161, note 3.

2. *Arch. nat.*, O1 1979, p. 43.

3. J.-S. Negges a gravé les quatre à la manière noire.

4. *Le Nécrologe des hommes célèbres de France* (Paris, 1768, in-12), p. 22.

5. *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre*... (Amsterdam, 1751, in-12), p. 25.

6. *Le Mercure de France*, octobre 1751, p. 166.

époque, est dû à un écrivain qu'on a peu l'habitude de citer ici, à un auteur de mémoires où le côté artistique ne prédomine guère, à Casanova, enfin, pour l'appeler par son nom. Il raconte, quelque part, qu'il a connu Nattier en 1750. « Ce grand artiste avait alors quatre-vingts ans [1], et malgré son âge avancé, son beau talent semblait être dans toute sa fraîcheur. Il faisait le portrait d'une femme laide, il la peignait avec une ressemblance parfaite, et malgré cela, ceux qui ne voyaient que son portrait la trouvaient belle. Cependant l'examen le plus minutieux ne laissait découvrir dans le portrait aucune infidélité; mais quelque chose d'imperceptible donnait à l'ensemble une beauté réelle et indéfinissable. D'où lui venait cette magie ?... Un jour qu'il venait de peindre les laides Mesdames de France, qui sur la toile avaient l'air de deux Aspasies, je lui fis cette question. Il me répondit : « C'est une magie que le dieu du goût fait passer de mon esprit dans mes pinceaux. C'est la divinité de la beauté que tout le monde adore et que personne ne peut définir parce que nul ne sait en quoi elle consiste. Cela démontre combien est fugitive la nuance existant entre la laideur et la beauté. Cette nuance cependant est immense et frappante pour ceux qui n'ont aucune connaissance de notre art » [2].

Nos 16-17. — « Portrait de Madame la Dauphine en habit de cour, peint à Fontainebleau en 1750, » tableau de 4 pieds 1/2 de haut sur 3 pieds 1/2 de large, payé en 1755 [3]. Nattier l'envoya au Salon de 1751. La date de 1750 est confirmée par les *Mémoires du duc de Luynes* [4]. Ce tableau, vu ses dimensions, ne peut être identifié, comme on l'a prétendu, avec le nº 3796 du Musée de Versailles. — Je ne connais, de ou d'après Nattier, qu'un autre portrait de la Dauphine Marie-Josèphe de Saxe : celui de la vente de B..., du 4 avril 1870 (nº 36).

Nº 18. — Nulle trace non plus, que je sache, de ce portrait de la Dauphine en marmotte, donné à la duchesse de Brancas, belle-mère de la duchesse de Lauraguais, mentionnée ci-devant (nº 5.)

Nº 19. — Ce tableau fut exposé au Salon de 1753. La jeune princesse Marie-Zéphirine avait alors trois ans.

Nº 20 [5]. — D'après le libellé des documents, il pourrait s'agir ici du portrait de la fille aînée du roi, *Madame Infante*, qui est mentionné dans les *Mémoires du duc de Luynes* à la date d'octobre 1750 [6]; mais il semble plus probable que c'est le portrait de dona Isabelle, fille de l'infant don Philippe et de Mme Élisabeth, dont parle Mme Tocqué [7], et qui figura au Salon de 1753 sous le titre de « Portrait

1. Casanova vieillit Nattier de quinze ans.

2. J'emprunte cette citation à P. Hédouin, *Mosaïque. Peintres, musiciens, littérateurs...* (Paris, 1856, in-8º), p. 137-138, note.

3. *Arch. Nat.*, O[1] 1979, p. 45. — L. Courajod, *ouvr. cité*, p. CXCI.

4. T. X, p. 357.

5. D'après le registre des *Arch. Nat.* O[1] 1979, p. 47, les articles 17-20, portant le même énoncé qu'ici, appartenaient à l'exercice 1751 et furent payés en 1755-6.

6. Tome X, p. 357. « Nous avons vu aujourd'hui un tableau de Nattier pour l'infant don Philippe, qui représente Madame Infante assise, avec l'infante Isabelle, debout à côté d'elle, qui lui présente une branche de lys. La mère est très ressemblante en agréable et en mignon, et la fille très flattée. »

7. « Il y a encore de lui un fort joli portrait en pied de la jeune infante Isabelle. » *Mémoires inédits*, t. II, p. 359.

de Mlle infante Isabelle, en pied. » Elle était âgée alors de 12 ans et devint plus tard la femme de l'empereur Joseph II.

A ce Salon de 1753, la critique ne marchanda pas les éloges à Nattier. « Les ouvrages de M. Nattier sont en possession de plaire au public. La vérité, la finesse, un pinceau gracieux, un grand art dans la manière de draper ses figures, une attention continuelle à faire que ses portraits soient des tableaux : voilà ce qui le caractérise... » [1]. — « Vous connaissez le beau faire de M. Nattier ; on le retrouve dans cinq portraits de sa façon qui frappent par les teintes les mieux choisies et les mieux fondues, par les contours gracieux, les attitudes charmantes, les belles et grandes draperies, par une grande recherche et un beau fini, par l'air de vie et de sentiment qu'il a sçu donner à toutes ses figures, en y joignant la ressemblance... » [2]. — « J'admire... la somptueuse magnificence des Nattier... C'est avec raison qu'un poète, dans ses vers, lui donne le titre flatteur de peintre de la beauté : heureux si, comme elle, il ne fardoit trop souvent ses charmes ingénus pour la revêtir d'ornemens ambitieux qui la déparent » [3]. — « M. Nattier a un pinceau souvent occupé et toujours conduit par les Grâces. On doit des éloges à la beauté et à la fraîcheur de son coloris, à son art pour rendre les étoffes, à son goût pour les ajustemens » [4] — Fréron qualifie les envois de Nattier de « morceaux gracieux et délicats », et ajoute : « Ce ne sont pas là des portraits ; ce sont des tableaux... » [5]. — De Lafont de Saint-Yenne, qui avait déjà rendu justice à Nattier lors du Salon de 1746 [6], écrivait de son côté : « Que n'aurois-pas à dire en faveur du sieur Nattier, ce peintre célèbre si fort au gré de la Cour et dont la Reine et la famille royale ont tant de fois honoré les pinceaux ? Rien n'a encore paru de plus aimable en portraits que celui de Madame, fille de M. le Dauphin. C'est, à mon goût, un chef-d'œuvre de l'art d'avoir sçu rassembler toutes les grâces et la naïveté de l'enfance avec une ressemblance parfaite si difficile à rendre dans un âge où les traits sont presque tous semblables et informes, et ce qui y ajoute encore un mérite singulier et même au-dessus des autres, c'est d'y avoir imprimé un caractère de noblesse dans le regard et dans l'attitude qui la feroit juger d'un sang illustre même sans la richesse et la magnificence de sa parure. Le petit chien avec qui elle joue est très bien peint ; enfin tout y est sagement imaginé et habilement exécuté » [7]. — L'abbé Raynal détonne seul dans ce concert élogieux ; pour lui, « ce peintre dont le dessin est sans élégance et correction a encore un coloris faux et mauvais » [8].

1. *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie.....* (par l'abbé Leblanc) (s. l., 1753), p. 32.

2. *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux* (par le Père Laugier) (s. l., 1753, in-12), p. 50.

3. *La peinture de milord Telliab* (Baillet de Saint-Julien) (Londres, 1753, in-12), p. 13-14.

4. *Le Salon* (par J. Lacombe) (s. l. n. d., in-12), p. 26.

5. Gautier, *Observations sur la peinture...* (Paris, 1753, in-12), p. 341-42.

6. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France...* (La Haye, 1747, in-12), p. 106-7.

7. *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture...* (s. l., 1754, in-12), p. 151-52.

8. *Correspondance littéraire* (édit. Tourneux), t. II, p. 283.

N° 21. — « Un portrait de Mme Adélaïde, donné par le Roi à Mme Infante, en 1749 », payé en 1752[1]. — Mme Élisabeth allait alors prendre possession de son duché de Parme.

N° 22. — On sait d'autre part[2] que ce tableau mesurait 7 pieds 1/2 de haut sur près de 6 pieds de large, et qu'il fut « livré » le 29 mai 1754. C'est donc, à coup sûr, le n° 3,800 du Musée de Versailles, daté de 1754 et exposé au Salon de 1755.

Le n° 23 paraît être le n° 4,454 du même Musée.

N° 24. — « L'évesque de Meaux, aumosnier de Madame », était Antoine-René de La Roche de Fontenille.

Nos 25-26. — D'après un autre document[3], ce portrait du duc de Bourgogne ne fut payé que 2,000 livres et la copie 900. — L'original, daté de 1754 et exposé au Salon de 1755, est aujourd'hui à Versailles, n° 3,887.

Le n° 27, *Mme Adélaïde faisant de la frivolité*, est le n° 3,801 du Musée de Versailles; il est daté de 1756.

N° 28. — « Portrait de Mme Adélaïde en habit de cour et tenant un papier de musique », livré le 3 octobre 1758 et payé 5,000 livres[4]. Il existe de Nattier trois répétitions de ce portrait : deux à Versailles (nos 3,802 et 4,456), et une au Louvre. Je pencherais à croire que l'original est le n° 4,456 du Musée de Versailles. — D'autres portraits de Mme Adélaïde, par Nattier, ont passé dans les ventes Despinoy (janvier-février 1850, n° 908), et Otto Mundler (27 novembre 1871, n° 16); un troisième (dessin) serait conservé à Stafford-House[5]. — Les filles de Louis XV paraissent avoir reçu une instruction musicale assez étendue, surtout Mmes Adélaïde, Henriette et Victoire[6].

Le n° 29 est une des répétitions du tableau précédent que j'ai signalées. L'un ou l'autre de ces portraits, probablement le n° 28, a figuré au Salon de 1759, sous le titre de « Portrait de Madame de France ».

N° 30. — *Mme Infante* (la duchesse de Parme) *en habit de cour* est une des dernières œuvres de Nattier, d'après le témoignage de sa fille[7].

N° 31. — Portrait de Mme Infante « en habit de chasse »[8]. C'est le n° 3,875 du Musée de Versailles, daté de 1760 et exposé au Salon de 1761, où Diderot fut aussi sévère pour Nattier qu'en 1759 et 1763[9]. — La duchesse de Parme était morte à Versailles le 6 décembre 1759.

N° 32. — Les portraits du Musée de Versailles nos 2,179 et 3,799 ne représentent pas Mme Henriette en vestale, et ne peuvent par conséquent s'identifier avec celui-ci, non plus que le portrait en buste de cette princesse gravé, d'après Nattier, par E.-A. Giraud.

1. *Arch. nat.*, O1 1979, p. 277.
2. *Ibid.*, p. 409. — L. Courajod, *ouvr. cité*, p. CXCI-CXCII.
3. *Ibid.*, p. 409.
4. L. Courajod, *ouvr. cité*, p. CXCII.
5. L. Dussieux, *les Artistes français à l'étranger* (3e édit.), p. 325.
6. Éd. de Barthélemy, *Mesdames de France*, passim.
7. *Mémoires inédits*, t. II, p. 358. — On sait que Nattier fut atteint d'hydropisie au mois de juillet 1762, et qu'il ne se releva pas de cette maladie. *Ibid.*, p. 361, et *Le Nécrologe*, p. 23.
8. *Arch. nat.*, O1 1,979, p. 410.
9. *Œuvres complètes de Diderot* (édit. Assézat), t. X, p. 94-5, 117 et 174.

N° 33. — *Mme Victoire en habit de cour* paraît être le n° 3,806 du Musée de Versailles. — D'autres portraits de Mme Victoire, de ou d'après Nattier, ont passé dans les ventes Marcille (16-17 janvier 1857), Pillot (6 décembre 1858), R... (10-12 décembre 1860), marquis du H... (14 avril 1864), Alexandre Dumas fils (28 mars 1865), N... (26 janvier 1869), H... (21 mai 1870), Sourdeau (5 décembre 1872), A. Mart (2-3 mars 1882), de Lafaulotte (5-13 avril 1886), etc. Dans diverses expositions particulières de ces vingt dernières années, on a pu en voir deux, appartenant à sir Richard Wallace et à Mme la comtesse Dzialynska. — Enfin, G.-L. Biesse a gravé, d'après Nattier, un portrait en buste de Mme Victoire.

N° 34. — Ce portrait du Dauphin était « en buste » [1]. On a vu plus haut qu'il avait été « peint avant que ce prince ait eu la petite vérole », c'est-à-dire antérieurement au mois d'août 1752.

Il me faudrait mentionner aussi les très nombreuses toiles de ou d'après Nattier qui ont passé en vente publique sous le nom générique de : « Une des filles de Louis XV »; mais on possède actuellement si peu de données certaines sur l'iconographie de ces princesses [2], qu'il est plus prudent de ne pas m'aventurer davantage sur ce terrain et de me borner à mettre en regard des jeunes Mesdames de France peintes par Nattier, leur portrait tracé en 1765 par un véridique observateur, racontant sa présentation à la cour : « Les quatre Mesdames [3], vieilles filles, dodues et massives, qui ressemblent en laid à leur père, se tiennent en rang, debout, dans leur chambre à coucher. Elles portent des mantelets noirs et des sacs à nœuds, paraissent les meilleures personnes du monde, ne savent que dire et se baissent comme si elles cherchaient à s'asseoir sur un vase [4]. »

BERNARD PROST.

1. *Arch. nat.*, O¹ 1,979, p. 410.

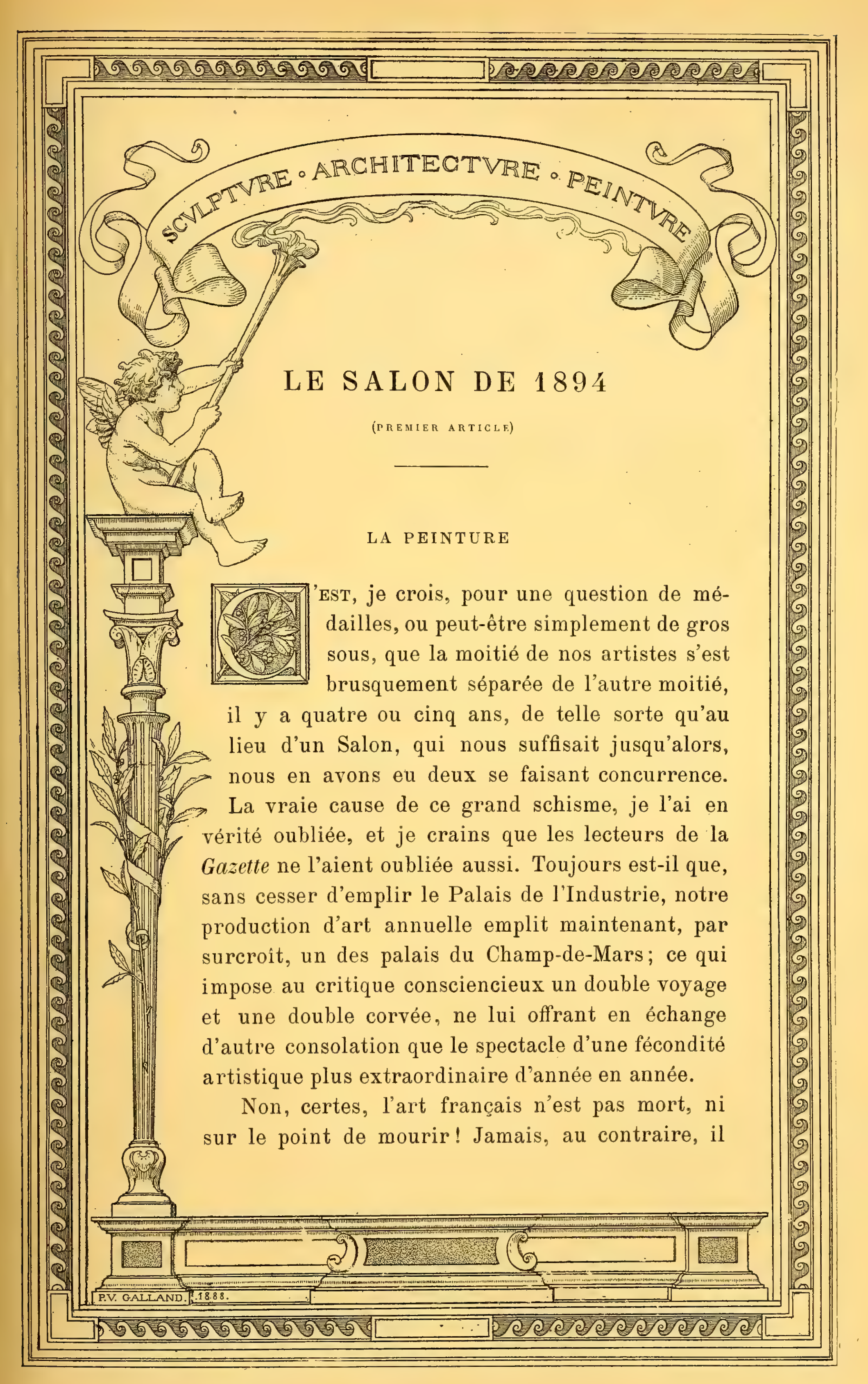
2. Dans *Mesdames de France,* M. de Barthélemy s'est contenté de donner la liste de leurs portraits conservés au Musée de Versailles. Quant à l'ouvrage de MM. le marquis de Granges de Surgères et Gustave Bourcard, *les Françaises du* XVIIIe *siècle, Portraits gravés,* les filles de Louis XV, entre autres, y sont quelque peu négligemment traitées.

3. Mmes Adélaïde, Victoire, Sophie et Louise.

4. Le texte anglais est encore plus pittoresque : *Wanted to make water.* — *Lettres de Horace Walpole,* traduites par le comte de Baillon (Paris, 1873, in-12), p. 43. — C'est à mon confrère, M. Eug. Welvert, que je suis redevable de cette citation; il m'a fourni aussi, sur une époque qui lui est familière, plusieurs autres renseignements qui m'ont été fort utiles.

Le rédacteur en chef, gérant : ALFRED DE LOSTALOT.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie



LE SALON DE 1894

(PREMIER ARTICLE)

LA PEINTURE

C'est, je crois, pour une question de médailles, ou peut-être simplement de gros sous, que la moitié de nos artistes s'est brusquement séparée de l'autre moitié, il y a quatre ou cinq ans, de telle sorte qu'au lieu d'un Salon, qui nous suffisait jusqu'alors, nous en avons eu deux se faisant concurrence. La vraie cause de ce grand schisme, je l'ai en vérité oubliée, et je crains que les lecteurs de la *Gazette* ne l'aient oubliée aussi. Toujours est-il que, sans cesser d'emplir le Palais de l'Industrie, notre production d'art annuelle emplit maintenant, par surcroît, un des palais du Champ-de-Mars ; ce qui impose au critique consciencieux un double voyage et une double corvée, ne lui offrant en échange d'autre consolation que le spectacle d'une fécondité artistique plus extraordinaire d'année en année.

Non, certes, l'art français n'est pas mort, ni sur le point de mourir ! Jamais, au contraire, il

n'a été plus vivant, si toutefois il suffit à un art, pour paraître en vie, de tenir beaucoup de place et de faire grand bruit. Ah! le temps est loin où trois salles du Louvre suffisaient à contenir tout ce que l'on jugeait digne d'être montré au public, parmi les œuvres d'art d'une année! Deux énormes palais débordant, à chaque mois de mai, d'œuvres d'art nouvelles; et dans les deux palais, au jour du vernissage, une foule d'amis des arts si nombreuse et si recueillie, qu'on se trouve littéralement empêché de sortir d'une salle quand une fois on y est entré! Voilà de quoi faire réfléchir ces esprits chagrins qui se plaignent de la décadence de l'art et de l'affaiblissement du goût. J'aurais voulu les voir, ces éternels mécontents, au dernier vernissage du Palais de l'Industrie : plusieurs, j'imagine, y auraient laissé leur vie, étouffés dans la cohue; mais tous y auraient laissé, en tout cas, les importunes préventions de leur pessimisme.

Critique consciencieux, j'ai suivi la foule, tour à tour, au Palais du Champ-de-Mars et au Palais de l'Industrie. Pourtant, il m'a été impossible, cette fois encore, de découvrir entre les deux Salons aucune différence, à cela près qu'ils se trouvent sur deux rives différentes de la Seine, et que les exposants ont le droit de nous montrer un bien plus grand nombre de leurs ouvrages dans l'un que dans l'autre. Pour le reste, ressemblance complète entre les deux Salons : plus complète même cette année que les précédentes, comme si les artistes des deux camps opposés, par manière de galanterie, multipliaient indéfiniment leurs concessions réciproques. On m'a bien affirmé que le Salon des Champs-Élysées était l'asile de l'art académique, et le Salon du Champ-de-Mars la forteresse des arts nouveaux. Mais j'ai eu beau chercher, je n'ai trouvé nulle part la trace d'un art véritablement nouveau. Et l'art académique aussi, j'ai eu beau le chercher dans les deux Salons; à moins que l'on n'entende par ce mot un art froid, sans caractère, tout de formules et de procédés, auquel cas je n'ai guère, dans les deux Salons, rencontré autre chose.

De sorte que, malgré les différences signalées plus haut, je continuerai, si mes lecteurs m'y autorisent, à considérer les deux Salons comme la succursale l'un de l'autre, et à en parler comme d'un seul. Pourvu qu'une peinture soit intéressante, il importe peu qu'elle soit mise en montre au Champ-de-Mars ou aux Champs-Élysées; et parce qu'il a plu à M. Édouard Sain d'émigrer sur la rive gauche, tandis que M. Machard a préféré rester sur la rive droite, je ne me pri-

verai pas d'accoupler, dans une admiration commune, les noms de ces deux maîtres.

A ce prix seulement je pourrai essayer de définir dans leur ensemble les tendances et les méthodes de l'art d'à présent : de l'art français, et aussi de l'art étranger, car de plus en plus, à Paris comme dans toutes les villes, sauf peut-être à Londres, les expositions prennent un caractère international. Tous les pays y envoient, pêle-mêle, leurs derniers produits. Nos Salons ne sont plus des *Salons*, mais plutôt quelque chose dans le genre de ces grandes foires annuelles qui se tenaient autrefois à Leipzig, à Francfort, ou à Beaucaire-sur-le-Rhône. Et qu'on aille au Champ-de-Mars ou aux Champs-Élysées, ou au Salon de Bruxelles ou à celui de Munich, partout on est assuré de retrouver le même mélange d'œuvres de toute provenance. Au lieu de faire eux-mêmes leur tour d'Europe, comme leur prédécesseurs d'autrefois, les peintres d'aujourd'hui le font faire à leurs tableaux. J'ai vu, cette année, au Champ-de-Mars, des peintures que j'avais déjà rencontrées cinq fois : encore deux ou trois rencontres, sous des cieux divers, et je sens que je finirai par m'y attacher comme à des souvenirs de jeunesse.

Mais ce n'est pas seulement les expositions qui deviennent internationales. L'art le devient aussi, et dès maintenant je défie qu'on devine au Salon, sans le secours du catalogue, la patrie de la plupart des tableaux exposés. M. Puvis de Chavannes a désormais des imitateurs à Munich, M. Besnard à Copenhague, M. de Uhde à Vaugirard, et M. Whistler dans l'avenue de Villiers. On a dit souvent que l'art n'avait point de patrie : il en avait une, mais le moment est prochain où il n'en aura plus. Et peut-être l'art lui-même perdra-t-il quelque chose à cette expatriation; mais les critiques d'art, en revanche, y gagneront beaucoup. Ils seront dispensés, ainsi, de ces considérations générales sur le génie des races, que leur imposait jusqu'à présent tout Salon nouveau. Le génie des races ne porte plus les races, maintenant, qu'à s'imiter l'une l'autre. Et l'on peut être assuré que ce que l'on dit de l'art d'un pays s'appliquera, du même coup, à l'art de tous les pays.

Encore faudrait-il trouver quelque chose à en dire : et je m'aperçois au dernier moment que j'en suis, pour ma part, tout à fait incapable. J'ai bien vu au Salon de peinture, pour ne parler que de celui-là, plusieurs ouvrages intéressants que j'aurai grand plaisir à

vous signaler. Mais ce sont des ouvrages dont je connaissais déjà les équivalents; avec tous leurs mérites, ils ne m'apprenaient rien de nouveau; et je n'avais pas besoin de les connaître pour savoir qu'il reste encore, en France et dans les autres pays, de remarquables artistes. Ce que je n'ai pu découvrir, dans ces expositions, et malgré de nombreuses et patientes visites, ce sont des tendances communes, des mouvements collectifs, et point davantage des méthodes nouvelles, ni même de nouveaux talents. Où en est aujourd'hui la peinture, ce qu'elle cherche et ce qu'elle évite, d'où elle vient et où elle va, je croyais le savoir avant d'entrer au Salon; mais j'avoue qu'à cette heure je n'en sais plus rien. Tout au plus il m'a semblé apercevoir çà et là, à peine distincts encore, les premiers indices d'une petite révolution que j'attendais depuis longtemps, et qui ne peut manquer, en effet, de se produire aux Salons prochains.

Vous rappelez-vous, dans le roman de Flaubert, les touchantes mésaventures de Bouvard et de Pécuchet? C'étaient deux scribes, qui avaient passé quarante ans de leur vie à copier des écritures, ayant la main fort habile et l'esprit un peu lourd. Un beau matin ils se réveillèrent avec une fortune : alors, lâchant la copie, ils résolurent de s'initier en commun à tous les secrets de la science et des arts. Tour à tour ils approfondirent la chimie, la biologie, la grammaire et l'astronomie : ils furent agriculteurs, médecins, politiciens, pédagogues; à toutes choses ils s'employaient avec un sérieux, une conscience admirables, et chaque fois leurs voisins eurent le droit de s'attendre à les voir réussir. Mais en fin de compte ils échouèrent dans chacune de leurs entreprises. Et Dieu sait à quelle catastrophe ils auraient abouti, s'ils n'avaient eu enfin l'heureuse idée de renoncer à tous leurs projets, pour se remettre simplement à copier des écritures.

Ou je me trompe fort, ou la situation présente de nos peintres ressemble exactement à celle de ces deux bonshommes. Depuis cinquante ans, les peintres ont tout cherché, et chaque fois le public a pu croire qu'ils allaient trouver quelque chose. Tour à tour, depuis cinquante ans, la peinture s'est essayée à cent styles nouveaux. Un moment elle a été romantique, avec des éclats furieux de mouvement et de coloris. Puis nous avons eu l'école des paysagistes, un art tout de finesse et de nuances subtiles. Nous nous sommes ensuite intéressés au réalisme; Courbet et Millet nous ont paru les vrais précurseurs. Et, quelques années après, il nous a semblé que c'était l'impressionnisme, avec son plein-air, qui allait devenir définitivement le style des



BEAUTÉ, PAR M. PUVIS DE CHAVANNES.

Fragment d'un ensemble de décoration destinée à l'Hôtel de Ville de Paris. — Salon du Champ-de-Mars.

peintres futurs. L'impressionnisme a eu son temps, nous nous en sommes fatigués avant qu'il eût encore rien produit de définitif. Et depuis lors, tous les ans, nous avons pensé être enfin sur la bonne voie : tous les ans nous nous sommes engagés dans une voie nouvelle, et tous les ans nous avons reconnu que la voie de l'année précédente s'arrêtait en plein champ sans nous mener à rien. On se rappelle avec quel enthousiasme furent accueillies, il y a quelques années, les compositions décoratives, d'ailleurs si nobles et si belles, de M. Puvis de Chavannes. Ce qu'on acclamait en elles, ce n'était pas seulement le génie de leur auteur, c'était surtout l'annonce qu'on y découvrait d'un art nouveau, d'un grand art décoratif qui allait durer, mûrir et se développer. De fait, il y eut un moment où tous les peintres se mirent à imiter M. Puvis de Chavannes ; mais, dès le moment suivant, ils y renoncèrent, et le grand art décoratif espéré reste toujours à venir. Et M. de Uhde et le renouveau mystique, vous les rappelez-vous? Comme nous avons aimé, caressé ce rêve d'un retour de nos peintres aux traditions religieuses des maîtres anciens! Deux années ont passé, et pour représenter le renouveau mystique nous n'avons plus que M. Jean Béraud.

Comme Bouvard et Pécuchet, nos peintres ont tout essayé, mais tout leur a manqué. Et voici que la fatigue est enfin venue, amenant avec elle des idées plus sages. A part quelques excentriques sans importance aucune, vous ne trouverez plus au Salon de cette année un seul peintre qui cherche à faire du nouveau. Ils en ont assez, ils s'en tiennent chacun à leurs procédés de l'année dernière. Et quelques-uns même manifestent plus ouvertement encore leur désir de se reposer. Comme Bouvard et Pécuchet, après avoir fait le tour des connaissances humaines, s'étaient remis à copier des écritures, réalisant ainsi leur destination véritable ; de même beaucoup de nos peintres, après avoir vainement cherché des styles nouveaux, se sont remis à imiter des styles anciens, ce qui était bien le meilleur parti qu'ils avaient à prendre. Au Champ-de-Mars comme aux Champs-Élysées, les peintures les plus intéressantes sont des imitations, je dirai presque des copies, de maîtres classiques. J'y ai retrouvé Corot, Théodore Rousseau, Chintreuil, Delacroix, Gainsborough, David, Chardin, Heda, Franz Hals, Rembrandt, Botticelli, et jusqu'à ces Flamands prédécesseurs de Rubens qui allaient apprendre en Italie à tordre de beaux muscles dans des attitudes tragiques. Voici que va enfin s'ouvrir pour la peinture européenne un âge nouveau, l'âge de l'imitation. Le mérite des peintres ne consistera plus dans la

nouveauté de leurs procédés, mais dans la sûreté de leur vision et l'habileté de leur exécution. Imiter cessera d'être un déshonneur, et puisqu'on n'a décidément plus le moyen de créer des styles nouveaux, du moins on aura le droit de reprendre, de pratiquer à nouveau les beaux styles anciens. Ce n'est point, je l'avoue, l'avenir que j'avais autrefois rêvé pour la peinture; mais à celui que j'avais autrefois rêvé depuis longtemps déjà il m'a fallu renoncer; et je me tiendrais à présent pour suffisamment consolé si cette tendance à imiter les vieux maîtres pouvait en effet devenir commune. A défaut de peinture nouvelle, si au moins nous pouvions encore espérer de la belle peinture!

Mais voilà déjà bien des considérations générales; j'aurais dû me rappeler davantage que je faisais profession de les dédaigner. Ce que sera la peinture des années prochaines, ceux-là le verront assez qui vivront pour le voir. Et en attendant, c'est à peine s'il me reste quelques pages pour parler de la peinture de l'année présente. Mais si le compte que je vais en rendre ressemble un peu trop à une simple énumération, j'espère que mes lecteurs voudront me le pardonner. Les œuvres que j'aurai à leur signaler sont des œuvres belles et d'un grand mérite; mais aucune n'est si nouvelle qu'ils n'en aient vu déjà des équivalentes, et ne sachent d'avance ce qu'ils en doivent penser. Sans compter la part d'arbitraire qui entre toujours dans ces appréciations. Car il en est aujourd'hui de la peinture comme de ces chapeaux de saison qu'on voit exposés aux vitrines des modistes : chacun sait que dans trois mois ils seront tous également démodés, en sorte que ce serait temps perdu de les discuter trop à fond; on aime les uns, on aime moins les autres, mais avec le vague sentiment que tous se valent au demeurant; et de fait tous se valent, car ils finissent tous par trouver acheteur.

Les œuvres de peinture décorative sont très rares au Salon de cette année. C'est une mode qui s'en va. Elle s'en va au bon moment, et quand personne du moins n'a plus besoin d'elle : car j'imagine qu'il n'y a plus dans nos édifices publics un seul coin décorable qui ne soit déjà décoré. Je ne vois à citer dans ce genre, au Salon, que le plafond de M. Bonnat, le plafond et la décoration d'escalier de M. Puvis de Chavannes et le panneau de M. Montenard. Ce dernier panneau est destiné à l'amphithéâtre de minéralogie de la Sorbonne et représente, je crois, l'*Esterel*. C'est en tout cas un

grand et beau paysage, d'une composition très simple, et où M. Montenard a mis le meilleur de ses qualités. Quant aux qualités de M. Montenard, je n'ai pas besoin de les énumérer. Il y en a une pourtant, qui, pour moi, domine toutes les autres : l'amour de cet excellent peintre pour la Provence, avec tout ce que ce nom enchanté évoque à l'esprit de franche lumière et d'harmonieuses couleurs.

M. Puvis de Chavannes, dans le plafond qu'il destine à l'escalier du préfet de la Seine, a représenté *Victor Hugo offrant sa lyre à la ville de Paris.* C'est la même composition dont il avait déjà envoyé le carton au Salon de l'année passée. Mais il lui a suffi d'y joindre la couleur pour lui donner aussitôt une noblesse et une harmonie d'expression qui, désormais, nous feront aimer cette composition à l'égal des plus belles du maître. Sur le fond d'un bleu tendre les gestes et les attitudes prennent une grandeur symbolique; et, comme toujours chez M. Puvis de Chavannes, tous les détails concourent à produire une émotion d'ensemble. Les quatre voussures et les six tympans qui accompagnent cette composition sont peut-être d'un effet décoratif plus admirable encore. Ils représentent, sous une forme allégorique pleine de justesse et de simplicité, les diverses vertus du bon citoyen. Jamais encore M. Puvis de Chavannes n'avait poussé si loin l'étude des mouvements et des formes au point de vue de leur expression.

Le plafond de M. Bonnat est d'un art tout autre. Mais c'est aussi une œuvre remarquable, une des œuvres principales du Salon de 1894. M. Bonnat ne se préoccupe pas au même degré que M. Puvis de Chavannes de l'expression de ses figures; mais peut-être s'occupe-t-il davantage encore de leur beauté formelle, et par là il se rattache aux grands décorateurs de la Renaissance. L'ensemble de son *Triomphe de l'Art* est d'un mouvement superbe, admirablement conçu pour l'effet décoratif. Et toujours, dans les moindres détails, ce dessin ferme et franc, cette science impeccable, qui témoignent chez M. Bonnat d'une étude si approfondie de la nature et des maîtres.

En outre de ces compositions symboliques, il y en a d'autres au Salon qui méritent également d'être signalées. Le manque d'espace m'oblige malheureusement à n'en dire que quelques mots. Je ne puis insister, par exemple, autant que je le voudrais sur la délicieuse allégorie de Mlle d'Anethan, le *Jardin*, où l'art de M. Puvis de Chavannes se trouve allié à une grâce toute féminine. Les peintures de M. Point, un peu trop inspirées de Botticelli et des vieux maîtres florentins, n'en sont pas moins d'aimables compositions, poétiques et



TRIOMPHE DE L'ART, PAR M. L. BONNAT

Plafond pour l'Hôtel de Ville de Paris.

(Salon des Champs-Élysées.)

touchantes. M. Hawkins, sous prétexte d'opposer *le matérialisme et l'idéalisme*, a peint un tableau étrange, d'une expression un peu cherchée, mais d'un dessin très savant et très pur. J'aime beaucoup aussi les cinq allégories de M. Ary Renan : ce sont de nobles et beaux poèmes, comparables seulement à ceux de M. de Chavannes pour l'élégante harmonie de leurs lignes et de leurs couleurs.

M. Hébert n'a jamais rien peint de plus jeune et de plus gracieux que cette belle *Lavandière* qui est à mon avis, avec l'*Innocence* de M. Bouguereau, un des meilleurs morceaux du Salon de cette année dans un style aujourd'hui un peu démodé, et d'ailleurs tout à fait charmant. Et sans admirer autant le *Buste de jeune femme* de M. Henner, je ne puis manquer de le nommer en passant : peut-être l'admirerais-je davantage si je n'avais l'impression de l'avoir déjà trop souvent admiré, aux Salons des années précédentes. M. Henner manque un peu de variété, mais il ne manque ni de savoir, ni de talent, ni même d'un certain génie. Peut-être lui pardonnera-t-on, dans cinquante ans, de s'être si obstinément confiné dans un style qui était tout de même bien à lui, et qui de plus était un beau style.

Parmi les compositions historiques et mythologiques je citerai seulement : les *Pirates normands* et la *Mort de Brunehaut* de M. Luminais, les *Troyens à Carthage* de M. Fantin-Latour, la *Pénélope* de M. Leroy, la *Mort d'Orphée* de M. Lauth, le *Conte de fées* de M. Jean Veber, le *Défilé de la Hache* de M. Buffet, la *Fuite de Marie Stuart* de M. Lavery et la *Léda* de M. Dabadie. Vous connaissez suffisamment M. Luminais : sa *Mort de Brunehaut* est une de ses meilleures peintures. Le tableau de M. Fantin-Latour est aussi l'un des meilleurs qu'ait peints cet excellent maître, dans le genre spécial où il paraît désormais s'être retiré. M. Leroy imite Cabanel avec un remarquable talent; M. Lauth paraît avoir un grand sentiment de la composition; M. Jean Veber est un fantaisiste ingénieux et spirituel; M. Buffet recherche et trouve une certaine expression d'horreur tragique à la fois très profonde et très simple; M. Lavery est un coloriste intéressant de la nouvelle école des peintres écossais; enfin M. Dabadie s'inspire assez agréablement de M. Gustave Moreau et des primitifs italiens. Le grand et macabre triptyque de M. Fréderic, *Tout est mort*, est un extraordinaire exemple de ce qu'un peintre peut employer de talent et de science pour rebuter les yeux.

Les compositions religieuses sont beaucoup plus nombreuses au Salon que les tableaux d'histoire et de mythologie. Mais comme



Dagnan-Bouveret pinx. Jasinski sc.

MME BARTET
de la Comédie Française
(Salon de 1894)

Gazette des Beaux-Arts Imp. Ch. Wittmann

elles sont déjà beaucoup moins nombreuses que l'année passée, je perdrais mon temps à vouloir émettre des réflexions générales sur un genre qui manifestement est en train de s'éteindre. J'avais été enchanté de le voir renaître, il y a quelques années, et maintenant je suis enchanté de le voir s'éteindre. Car je comprends à présent que la religion, et en particulier l'Évangile, sont des sujets trop hauts pour que nos peintres puissent espérer en tirer jamais quelque fruit. Je suis heureux seulement que l'évolution de la mode ne leur ait pas laissé le temps de discréditer plus encore qu'ils ne l'ont fait la vie et la doctrine de Notre-Seigneur Jésus-Christ.

Aussi ne m'efforcerai-je pas de distinguer dans les œuvres de peinture religieuse celles qui réalisaient et modernisaient les histoires sacrées, suivant la manière de M. de Uhde, et celles qui, au contraire, les idéalisaient, à l'imitation des maîtres d'avant la Renaissance. Tout cela se vaut, et rien de tout cela ne supplée, je ne dirai pas au manque de foi, mais simplement au manque de sérieux de nos peintres, en matière d'art religieux. Tout au plus me bornerai-je à signaler quelques peintures d'une inspiration plus noble et d'une exécution plus habile.

D'abord, le beau *Christ à Getsemané* de M. Dagnan-Bouveret. C'est incontestablement le morceau de peinture religieuse le plus religieux et aussi le mieux peint de tout le Salon de cette année. A force de chercher dans toutes les directions, M. Dagnan devait finir par trouver la bonne voie. Son *Christ* est à la fois très vivant et très divin, comme ces Christ de Rembrandt, qu'il rappelle encore par la vigueur du dessin et la beauté du clair-obscur. Les aquarelles de M. Tissot témoignent elles aussi d'un effort sincère pour donner à la peinture religieuse la dignité et le sérieux qu'elle demande. Je crains malheureusement que l'effort n'ait été trop grand, surtout pour un peintre depuis si longtemps accoutumé à traduire les élégances de notre société d'à présent.

M. Carolus Duran expose l'esquisse d'une *Crucifixion* où ne manquent ni l'habileté technique, ni même une certaine émotion religieuse : on songe devant ce remarquable morceau à ces belles esquisses de Delacroix qui étaient elles aussi, à leur manière, des œuvres de foi.

Le *Chemin de la Croix* de M. Jean Béraud me touche moins : mais tel qu'il est, peut-être a-t-il plus d'effet encore pour la conversion des incrédules. Du matin au soir, il attire les curieux, au Salon du Champ-de-Mars ; et j'ai vu plusieurs dames qui, après l'avoir regardé,

s'en allaient d'un air recueilli et les yeux baissés, résolues apparemment à se mettre de suite à l'œuvre de leur salut. Ce spectacle m'empêche de dire du tableau de M. Béraud tout le mal que j'en pense. Après tout, qui sait si ce n'est pas M. Béraud qui a raison, et ces vieilles dames à qui il plaît ? Je vois bien décidément que la critique des œuvres contemporaines est une entreprise insensée. Les siècles seuls font la démarcation de ce qui est bon et de ce qui est médiocre ; et encore rien ne prouve qu'ils la fassent justement, et que les œuvres aujourd'hui les plus oubliées ne soient un jour reconnues les plus belles. Mais il est temps que je revienne à mon énumération.

Le *Bon Samaritain* de M. Adolphe Binet est une peinture religieuse conçue dans le style réaliste de M. de Uhde. Mais je lui préfère encore les peintures de M. de Uhde lui-même, la *Fuite en Égypte* et les *Pèlerins d'Emmaüs*, qui ne me paraissent pas cependant avoir l'originalité et la belle vigueur de ses scènes religieuses d'autrefois.

Dans le genre mystique, j'ai noté plusieurs tableaux intéressants, et pour la plupart inspirés de maîtres anciens. Ainsi la *Fuite en Égypte* de M. Bergès, l'*Adoration des Mages* de M. Brangwyn, le *Saint-Georges* de M. Bussy, le *Noël* de M. Kovalsky, l'*Adoration des Mages* de M. Piot, le *Saint Joseph* de M. Guy Rose, l'*Élu* de M. Hodler, le *Rayonnement de la Croix* de M. Marcius Simons.

Un épisode de la légende de Saint Dominique a fourni à M. Richemont le sujet d'une belle et grande composition, où l'imitation des anciens se tempère agréablement d'une grâce toute moderne. Le *Saint François d'Assise* de M. Chartran, au contraire, ne m'a point laissé une grande impression : je l'ai trouvé froid et d'une simplicité par trop affectée. Mais cette fois encore l'opinion des personnes qui voyaient ce tableau à côté de moi m'a mis en défiance de ma propre opinion. Peut-être, après tout, le tableau de M. Chartran est-il lui aussi un chef-d'œuvre ? Je laisse à des juges plus compétents le soin d'en décider.

Dans la peinture de genre, les morceaux de valeur abondent. Je dois signaler d'abord la *Main Chaude* de M. Roybet, qui paraît être cette année le *clou* du Salon des Champs-Élysées; et le tableau de M. Henri Pille, *Puritains et cavaliers*, qui mériterait certainement de partager cet honneur avec le tableau de M. Roybet: car il serait difficile de trouver ailleurs une peinture plus franche et plus vigoureuse. Quant au tableau de M. Roybet, sans doute mes lecteurs le connaissent



APRÈS LA LUTTE, PAR M. ARUS.

(Dessin de l'artiste, d'après son tableau du Salon des Champs-Élysées.)

déjà; ils le verront en tous cas ici-même, la *Gazette* devant en donner une gravure à l'eau-forte. M. Roybet, indifférent à tous les mouvements de la mode, s'est contenté depuis vingt ans de rester un bon peintre. Il en est aujourd'hui récompensé, et c'est justice, malgré qu'à ses œuvres d'à présent, trop visiblement inspirées de Hals, je préfère ses anciennes peintures, plus colorées et plus personnelles. Il y a de lui, au Musée de Cologne, un beau tableau plein de vie et de chaleur, qui efface, du premier coup, les œuvres modernes qui l'entourent. Le grand tableau de M. Detaille, *Victimes du devoir*, est également un de ceux qu'on admire le plus. Je l'ai trouvé à toute heure si entouré par la foule, qu'il m'a été, à mon grand regret, presque impossible de le voir. On dit qu'il est bien composé et bien dessiné.

D'autres tableaux, d'une importance moindre, ne sont pas moins dignes d'être signalés. Un *Repas d'enfants* d'un Anglais, M. Lorimer, est un morceau délicieux, plein de fraîcheur et de vérité. Le tableau de M. Orchardson, *Énigme*, offre, en outre des qualités ordinaires du peintre, une légèreté de couleur tout à fait charmante. Il y a aussi d'heureux détails dans la *Jeune veuve*, de M. Bacon, les *Contes de la grande sœur*, de M. Baader, les *Cigarières*, de M. W. Gay, les *Mauvais jours*, de M. Geoffroy, le *Coin d'atelier*, de M. R. Gilbert, le *Magasin de fleurs artificielles*, de M. V. Gilbert.

Dans le genre des scènes militaires, M. Arus a peint un excellent tableau, des soldats campant dans la cour d'une ferme après une bataille; il y a mis ce qui manque généralement dans cette sorte de tableaux, une certaine poésie tragique et simple, et tout à fait émouvante. M. Eugène Bellangé expose un tableau sans doute ancien, et peint sous l'influence directe d'Hippolyte Bellangé. Le *Tambour du Roi*, de M. Joy, est une petite scène militaire très vivement traitée avec une couleur franche et beaucoup d'expression. Les scènes militaires de MM. Marius Perret, Boutigny et Grolleron seraient encore parmi les tableaux à citer.

M. Stanhope Forbes a peint une des plus belles *Forges* que nous ayons vues depuis longtemps aux Salons. C'est une peinture très vraie, très habile, la seule que nous puissions comparer à la célèbre *Forge* de Menzel, prototype et chef-d'œuvre du genre. Les *Conscrits*, de M. Jeanniot, très habilement peints, paraissent avoir en outre une signification symbolique, de même que deux autres tableaux du même peintre, l'*Agent d'affaires* et le *Berger*. Les scènes de genre de M. Zorn, au contraire, *Marguerite* et *Un toast* ne valent que par l'en-

train et la vivacité de leur exécution : mais on sait quel virtuose est M. Zorn, et que personne ne l'égale pour camper du premier coup des figures à leur plan, en pleine lumière.

Les beaux envois de M. Roll sont, cette année, d'un tout autre genre que ceux des années passées. Seul à peu près parmi les peintres de sa génération, M. Roll continue à chercher : c'est un de ces vrais artistes qui toute leur vie ne cessent pas de vouloir faire mieux. Mais jamais M. Roll n'avait fait mieux que cette année, depuis les heureuses années du début, où il nous était apparu si vivant et si jeune, tout débordant de belle santé artistique. Les années ont passé depuis ; M. Roll a un peu perdu de sa fougue, et l'éclat de sa couleur s'est un peu calmé. Mais les tableaux qu'il expose au Salon, notamment la *Jeune mère* et l'*Exode*, sont pénétrés, en échange, d'une poésie douce et mélancolique dont il n'y a personne, je crois, qui ne ressente le charme. Et comme je sais gré à M. Roll de n'avoir pas intitulé ces tableaux *La Vierge et l'enfant*, et *La Fuite en Égypte !*

M. Karbowsky est, lui aussi, un poète. Ses quatre vues d'une place d'église et son grand *Repos* joignent à l'agrément d'un dessin élégant et léger, je ne sais quelle expression pour ainsi dire musicale, dans la pâle lumière décolorée qui les baigne.

M. Liebermann a fait mieux d'autres fois, ou peut-être est-ce nous qui devenons injustes pour lui. Son compatriote, M. Sauter, me semble au contraire en grand progrès. Ses deux tableaux de cette année, *Les Amis* et *Musique*, sans être encore tout à fait dégagés, dans l'ensemble, d'une certaine gaucherie, présentent des détails de couleur et d'expression extrêmement intéressants.

Des envois de M. Stevens je ne dirai rien, car ils ressemblent exactement à ses envois des années précédentes, et déjà l'on vous aura dit ce qu'il en fallait penser. Suivant son habitude, M. Stevens a exposé côte à côte des œuvres anciennes et des œuvres nouvelles. La plus ancienne de ses œuvres anciennes, cette année, est une *Rentrée de bal :* c'est un tableau d'une exécution si sûre, d'un dessin si savant, et d'une couleur si charmante, qu'il faudrait remonter jusqu'à l'ancienne peinture hollandaise pour trouver un morceau de genre aussi magistral.

Et pareillement les deux tableaux de M. Joseph Bail, *Chiens et Chats* et *Cendrillon*, pourraient être comparés sans trop de désavantage à des œuvres semblables de petits maîtres anciens. Le talent de M. Bail s'affermit d'année en année ; ne cherchant pas l'originalité, peut-être M. Bail finira-t-il même par la trouver. Il y a déjà

dans sa *Cendrillon* un charme de couleur qui n'appartient qu'à lui.

Je citerai en bloc, parmi les peintres de genre, MM. P. Bergeret, Bridgman, Thomas, Crochepierre, Decisy, Tattegrain, Mmes Demont-Breton, L. Canuet, Marie Duhem et Guérard-Gonzalès. Un Belge, M. Lempoels, a réuni sur une petite toile cinq ou six têtes, solidement dessinées et d'une expression très vivante. M. Lempoels paraît, lui aussi, avoir voulu revenir à l'imitation des anciens : je suis persuadé qu'il n'y a plus désormais de salut pour les peintres en dehors de là. Une grande composition de M. E. Renard, *Matines*, m'a plu par l'extrême distinction des lignes, la pureté du sentiment, et une harmonie grave, recueillie, vraiment religieuse.

J'aurai vite fait maintenant de vous parler des portraitistes : ils sont nombreux, mais tous restent à peu près les mêmes cette année qu'ils étaient les années passées, et la simple mention de leurs noms suffira pour vous renseigner.

Sachez donc que M. Baschet, M. Doucet, M. J. Lefèvre, M. Aimé Morot, M. Carolus Duran et M. Duez exposent, suivant leur habitude, d'excellents portraits ; que M. Jacques Blanche, suivant son habitude, en expose de meilleurs encore que ceux de l'année précédente ; que le portrait du *Prince de Monaco* par M. Bonnat est aussi solide et vivant qu'est inerte et mou le portrait de *M. Carnot* par M. Chartran. M. Sargent a été mieux inspiré d'autres fois ; et j'ai presque envie d'en dire autant de M. Besnard, dont le grand portrait de femme est peut-être d'une couleur un peu trop voyante. Il y a en revanche au Salon de cette année quatre ou cinq portraits de peintres moins connus que j'ai eu grand plaisir à voir : ainsi le portrait de M. Avigdor, le portrait de femme de M. Braut, manifestement inspiré des vieux maîtres français, le portrait de jeune fille de M. W. Carter, le portrait d'homme de M. Hornecker, le portrait du poète philosophe *Louis Ménard* par son neveu R. L. Ménard, et surtout le portrait que Mademoiselle Roederstein, de Zurich, a peint d'elle-même, à la détrempe, dans le style de Dürer. Un portrait de *jeune fille au bord de la mer* par M. Kroyer surprendra par son élégance et sa légèreté tous ceux que le maître danois avait accoutumés jusqu'ici à un art plus brutal : c'est un des meilleurs portraits du Salon. M. Henner, M. Jean Gigoux, M. L. Pomey ont exposé aussi de remarquables portraits. Enfin M. Dagnan-Bouveret a montré une fois de plus que tous les genres et tous les styles lui étaient familiers. De ses cinq portraits pourtant, le plus parfait à mon avis est ce



LE PAYSAN, PAR M. E. BURNAND.

Dessin de l'artiste d'après son tableau au Salon du Champ-de-Mars.

délicieux portrait de *Madame Bartet*, que nous gravons, un chef-d'œuvre de finesse, de grâce, d'expression pénétrante et juste.

Je ne puis oublier non plus de mentionner le beau portrait de Mme Parlaghy, le portrait de *Miss Maud Gonne*, par M. Desboutin, et les portraits de M. Aman Jean, d'un art étrange et un peu maladif, mais souvent plein de charme.

Je voudrais pouvoir vous énumérer de la même manière les principaux paysages du Salon; mais je m'aperçois qu'à vouloir seulement vous les nommer tous, il me faudrait plus de pages qu'il ne m'en reste pour finir ce compte rendu. Ce n'est pas qu'il y ait dans ce genre, au Salon, plus de chefs-d'œuvre que les années passées; je crois même, à parler franchement, n'en avoir pas découvert un seul. Mais c'est précisément la médiocrité de la plupart des paysages exposés qui me fait un devoir de nommer tous ceux où il reste encore quelque apparence de talent, ou simplement de métier. Et je regrette d'avoir à dire, pour commencer, que le plus grand nombre des paysagistes anciens, qui naguère encore avaient tenu bon, et gardé quelque chose de leurs qualités d'autrefois, paraissent cette année avoir perdu pied. Ainsi, M. Jules Breton, dont la Vue de rivière reste cependant un morceau assez gracieux; ainsi M. B. Desgoffe, M. Flandrin, M. Français, M. Harpignies, M. Yon, M. Damoye, M. Dauphin, M. Mesdag et M. Cazin lui-même, dont les beaux paysages n'ont plus l'émotion simple et directe qu'il avaient aux Salons des années passées. En revanche, deux ou trois peintres nouveaux paraissent apporter de précieuses qualités d'observation et de technique. Beaucoup d'entre eux se trouvent être belges, ce qui n'étonnera personne, car on sait que la Belgique est, par excellence, le pays des bons peintres sachant voir et traduire ce qu'ils voient. MM. Bærtsoen, Claus, Degouve de Nunques, Denduyts, Ottevarre, Verstraete, Villaert, d'autres encore, nous promettent pour les années prochaines d'excellentes peintures. Parmi les Français, M. Costeau envoie de jolis paysages d'une couleur un peu trop effacée, mais poétiques et pleins de détails intéressants. M. Auburtin, qui s'inspire un peu de M. Ary Renan, M. Gosselin, qui envoie une belle *Étude d'Oliviers*, M. Le Liepvre, auteur d'un grand *Paysage de Mars* d'une composition remarquable; MM. Émile Michel, Nardi, Marais, Petit-Jean, Quinton, Dameron, Guillemet, Lecreux et Mme La Villette, mériteraient également de plus longs éloges. Les bons paysagistes anglais et américains sont nombreux aussi. M. Henri Moore expose deux



Roll pinx et del. Héliog. G. Petit.

JEUNE MÈRE

(Salon du Champ-de-Mars: 1894.)

 Imp Georges Petit

marines, dont l'une, *Calme avant l'orage*, a quelque chose de la tranquille grandeur d'un Ruysdaël. M. Harrison continue à varier les teintes de ses marines, sans trop se soucier de leur vérité. Et un jeune homme, M. Conder, tente de renouveler le paysage en y introduisant des intentions symboliques. M. Thaulow est toujours l'habile praticien que l'on sait. Enfin, un Allemand, M. Truebner, apporte à Paris un écho de l'art brutal et singulier de Bœcklin.

Parmi les animaliers, M. Burnand mérite une mention toute spéciale. Son *Paysan* marchant en tête d'un superbe attelage de bœufs est à la fois une très savante étude du réel et une suggestive image de la grandeur poétique des travaux champêtres. M. Bisbing, ne m'en voudra pas de le citer en second, quoique ses bœufs soient fort remarquables.

Je dois mentionner à part deux frères, MM. Lucien et Georges Griveau, qui, renonçant à toute originalité extérieure, ont eu l'ingénieuse idée de revenir purement et simplement à l'imitation des paysagistes d'il y a trente ans. M. Georges Griveau, en particulier, expose des imitations de Corot et de Rousseau tout à fait jolies. Si je vous disais avec quel bonheur je les ai vues, et la reconnaissance que je leur garde pour les minutes de plaisir qu'elles m'ont procurées, peut-être me soupçonneriez-vous de ne pas admirer suffisamment l'art de mon temps. Mais tout de même je ne résiste pas au désir de féliciter MM. Griveau. Je les félicite de leur courage; et de ce qu'ils ont ouvert la voie à une foule de leurs confrères; et surtout de ce qu'aux laideurs d'à présent ils ont hardiment préféré la belle peinture d'autrefois. Plusieurs peintres imitent M. Carrière sans qu'on songe à le leur reprocher : de quel droit reprocherions-nous à MM. Griveau d'imiter Corot?

Je m'aperçois que je n'ai rien dit de quelques peintres de marine français qui, autant que M. Moore, méritent d'être nommés : tels M. Duthoit, M. Liot, M. Sabattier et M. Henri Guérard, le maître graveur. Les peintres de marine officiels ont eu cette année fort à faire : l'arrivée de l'escadre russe à Toulon leur a fourni un sujet aussi intéressant que nouveau. Nous devons à cet événement politique une quantité considérable de vues de Toulon, ce dont ne manqueront pas de se réjouir, comme moi, tous ceux qui ont eu comme moi l'occasion de connaître assez pour l'adorer la ville maritime la plus belle, la plus vivante du monde entier.

Le genre de la nature-morte agonise. Jamais, je crois, on n'a

peint moins de nature-mortes, ni de plus médiocres. Mais je ne serais pas surpris qu'à défaut des nature-mortiers de profession, d'autres peintres s'appliquent bientôt à un art où ils trouveront à imiter de si magnifiques et si parfaits artistes. Ainsi M. Gandara, dont le grand portrait de femme m'a paru, je dois l'avouer, tout à fait vilain, commun, prétentieux et déplaisant, le même M. Gandara a peint une petite nature-morte directement imitée de Chardin, mais imitée avec une adresse, une intelligence, un talent remarquables. Un autre imitateur de Chardin, M. Alexandre, moins habile, a cependant peint, lui aussi, une nature-morte très agréable : tant il est vrai qu'un bon maître suffit pour produire d'excellents élèves.

J'avais réservé à dessein les noms de trois peintres dont je me proposais de parler plus longuement à la fin de cet article : tous trois ont exposé au Salon des œuvres que j'ai vraiment, entièrement aimées, et il m'aurait été agréable de me reposer auprès d'eux d'une énumération qui, avant d'ennuyer nos lecteurs, n'a pas manqué, je l'avoue, de m'ennuyer un peu moi-même. Ces trois peintres sont M. Whistler, M. Vollon, et M. Guthrie. M. Whistler est un si grand artiste qu'on a toujours plaisir à le retrouver. M. Vollon a exposé une *Vue de Marseille* qui m'a ravi de bonheur. Et M. Guthrie, à côté de médiocres portraits originaux, a envoyé au Salon un *Portrait d'homme* dans le style anglais que j'ai déjà vu maintes fois ailleurs, mais qui toujours m'a frappé par la force et la beauté de son exécution.

Malheureusement mon article est déjà trop long, et je dois remettre à la prochaine fois le plaisir de vous parler de ces beaux ouvrages. Aussi bien la sculpture, la gravure, les dessins et les arts d'ornement ne me retiendront-ils pas très longtemps. Et j'essaierai, par la même occasion, de résumer encore mes impressions sur ce Salon de 1894, qui me paraît, en fin de compte, moins brillant, mais plus riche en promesses, que ceux des années précédentes.

T. DE WYZEWA.

(*La suite prochainement.*)

UN MAITRE OUBLIÉ DU XVe SIÈCLE

MICHEL PACHER

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

IV



Voici enfin des œuvres incontestablement de notre artiste.

En 1471 [2], « le lundi après la fête de saint

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XI, p. 327.

2. Cette date, donnée par MM. Koch (qui le premier découvrit cet autel en 1845), Ladurner, Messmer, Schnaase, Spatzenegger, Woltmann, Dahlke, Fischer et Bode, est contredite par MM. de Vintler, Förster et Semper qui indiquent celle de 1481, s'appuyant sur cette clause du contrat fait avec l'artiste : qu'il devait exécuter pour Gries « le Couronnement de Notre-Dame d'après les mêmes mesures qu'il est représenté dans un autel sculpté de l'église paroissiale de Botzen » et pensant que ce modèle était le retable même de Pacher à Botzen, auquel il aurait travaillé de 1472 à 1483. Mais, outre que rien du tout ne prouve qu'on avait en vue cet autel, — exécuté d'ailleurs, nous le verrons, en 1482 et 1483 après celui de Sanct-Wolfgang (1477-1481) et malheureusement disparu, ce qui empêche de comparer le sujet et les dimensions des deux œuvres, — l'infériorité bien évidente du retable de Gries par rapport au chef-d'œuvre de Sanct-Wolfgang ne permet pas de le placer en date après celui-ci. Et enfin, une ancienne inscription placée sur le mur gauche de la nef de l'église de Gries, que je n'ai vue citée nulle part et qu'il était pourtant bien simple de remarquer, dit expressément, rappelant les transformations succes-

Urbain, à Botzen », l'« honorable [1] et sage » maître Michel Pacher convient avec le bourgmestre et les conseillers de Gries, village des environs, qu'il exécutera pour l'église paroissiale Notre-Dame de leur pays « un retable qui devra être utile, précieux et complet », représentant : en haut dans la partie centrale, sur fond d'or, le *Couronnement de la sainte Vierge* suivant les mêmes mesures qu'il est représenté dans le retable de l'église Notre-Dame de Botzen [2], et aux côtés, saint Michel et saint Érasme; — à l'intérieur des volets : sur l'un, la *Naissance de Notre-Dame* et l'*Adoration des Mages;* sur l'autre l'*Annonciation* et la *Mort de Marie,* ces quatre sujets sculptés sur fond bleu; — à l'extérieur des volets : les peintures de *Jésus au Jardin des Oliviers* et de la *Flagellation,* du *Crucifiement* et de la *Résurrection;* — aux coins de l'autel : saint Sébastien et saint Florian, sculptés; — dans le bas du retable : les quatre bustes sculptés de saint Blaise, saint Léonard, saint Jean-Baptiste et saint Vigile; — au côté intérieur des volets de la prédelle : les bustes sculptés de saint Wolfgang et de saint Georges, — et à l'extérieur de ces volets : sainte Barbe et sainte Catherine; — enfin, au-dessus de l'autel : le Christ en croix accompagné de la sainte Vierge et de saint Jean, et plus haut : Marie avec l'Enfant Jésus. — Le tout à exécuter dans le délai de quatre ans pour la somme de 350 marks bernois « en bonne monnaie de Méran [3] » qui sera payée par termes

sives de l'église : « Diese ehemalige Pfarrkirche von Gries... erhielt vom Bildhaeuer Michael Bacher den altdeutschen Altar 1475... Cette ancienne église paroissiale de Gries... reçut en 1475 un autel dans le vieux style allemand, du sculpteur Michel Pacher... » Or, d'après le contrat, l'œuvre devait être terminée en quatre ans. Il n'y a donc aucun doute à avoir sur la date 1471 qu'a lue le P. J. Ladurner en donnant dans *Der ehemalige altdeutsche Hochaltar in der alten Pfarrkirche zu Gries bei Bozen* 1471 (*Mittheilungen für christliche Kunst,* Innsbruck, 1864, 6e livr.) une copie de l'original du contrat, malheureusement disparu, lui aussi, depuis 1865.

1. Ce qualificatif d'*erber* (*ehrbar*) n'était pas vulgaire et ne s'appliquait qu'aux anciennes familles nobles ou à ceux qui s'en rendaient dignes. Il prouve qu'alors Michel Pacher devait avoir une certaine renommée.

2. Il s'agissait probablement de l'autel, alors renommé, exécuté par Hans de Hall et terminé par Hans de Judenburg, en 1421.

3. Ou 700 florins d'alors. Mais la quittance de Pacher à la paroisse de Gries, en date du 25 mars 1488, porte avoir reçu 950 florins. Il faut se rappeler, si l'on veut juger de la valeur de cette somme, qu'à cette époque, avant l'invasion du marché européen par l'or et l'argent des mines d'Amérique, l'argent était bien plus précieux qu'aujourd'hui. De plus, les denrées étaient d'un extrême bon marché : en 1512, à Botzen, on avait dix œufs pour 1 kreutzer, une oie ou un chapon pour 6 kr., un poulet pour 1 kr., un chevreau pour 6 kr., etc.

(d'abord 50 marks, puis chaque année 32 marks); de plus, le fer sera fourni à l'artiste, et on lui donnera une pension convenable pendant la dorure et la mise en place du retable.

Quatre ans plus tard, en effet, en 1475, l'œuvre de Pacher était installée au milieu du chœur de la petite église rebâtie onze ans auparavant et dont le fin clocher blanc se détache encore aujourd'hui sur le fond sombre des montagnes de porphyre qui dominent la vallée de l'Adige. Mais si l'église est restée, le retable, hélas! n'est pas demeuré intact : déchu du rang de maître-autel et relégué dans une chapelle latérale construite en 1519, on n'en peut plus admirer aujourd'hui que le relief central avec peut-être deux des statues de l'ancienne prédelle réunis à des fragments étrangers, et séparément, sur les murs de la chapelle, deux panneaux repeints des anciens vantaux sculptés : l'*Annonciation* et l'*Adoration des Mages* (chacun de $1^m,70$ sur $1^m,34$). Des statuettes d'anges et de saints et une plus grande de la Vierge disséminées dans l'église proviennent aussi peut-être du couronnement de l'autel.

La partie centrale du triptyque (de $3^m,80$ de hauteur sur $2^m,76$ de largeur) représente, comme il était convenu, en figures presque de grandeur naturelle, aux vêtements tout dorés à l'extérieur suivant l'usage, le *Couronnement de la sainte Vierge*. L'ensemble est grandement conçu, avec plus d'aisance et de goût que dans les retables contemporains, même ceux de Veit Stoss et d'Adam Krafft. Au milieu, Marie est agenouillée sur un socle sculpté à jour, à demi recouvert d'un tapis, devant le trône céleste. Elle tourne la tête de côté, offrant à l'émerveillement des fidèles le séduisant profil de son visage juvénile au dessin ovale, au large front, aux paupières baissées, au nez un peu retroussé, à la petite bouche close sur laquelle avance un peu la lèvre supérieure, au menton creusé d'une jolie fossette; les mains, largement étendues au devant de la poitrine, accentuent l'expression de recueillement et d'adoration ; ses cheveux, répandus sur le dos en tresses magnifiques, suivent en arrière les formes du corps revêtu d'une longue tunique violette sans ceinture et d'un manteau doré tombant jusque sur les bords du socle où deux anges en étalent les plis. En arrière, sur un large trône, sont assis Dieu le Père en lourd manteau aux cassures anguleuses, et Jésus-Christ vêtu d'une draperie aux plis accentués et, çà et là, un peu maniérés; celui-là levant la main droite pour bénir, celui-ci tenant un sceptre dans la gauche, et tous deux, de l'autre main, posant solennellement la couronne sur la tête de la Vierge. Le premier,

au seuil de la vieillesse, comme l'indiquent les rides du large front, la couleur grise des cheveux et de la barbe, montre cependant dans la noble dignité de la tête sous la majestueuse couronne dentelée, dans le regard tranquille de ses yeux clairs, dans la tenue droite du corps, une infinie toute-puissance et la conscience paisible de son éternité. Le second, moins divin qu'humain, offre sur sa figure encadrée d'une barbe et de cheveux bouclés de couleur foncée, l'épanouissement de l'âge mûr, sans atteindre ni à la majesté de son Père, ni au charme gracieux de sa Mère.

La scène est encadrée entre des piliers étroits et élancés supportant un baldaquin à jour sculpté, comme eux, de la façon la plus délicate, et sous le dôme duquel une blanche colombe plane au-dessus de la tête de la Vierge. De petits anges aux charmantes têtes enfantines prennent part à la cérémonie : outre les deux qui tiennent le manteau de Marie, deux à chaque pilier, l'un au-dessus de l'autre, chantent la gloire de leur souveraine, tandis que quatre autres, en tuniques de diverses couleurs, sur le fond bleu du dôme, tiennent un tapis doré sur lequel se détache le groupe central.

Saint Érasme est debout dans la niche de droite; revêtu des ornements épiscopaux, sauf la crosse, il tient dans la main gauche l'instrument de son martyre : un treuil où sont enroulées ses entrailles. Son visage sérieux, au long nez et aux yeux demi-fermés tournés de côté sous les paupières arquées, est creusé de rides qui se rejoignent sous le menton, et respire une conviction ferme et tranquille. Tout concourt à cette impression d'énergie : la position droite du corps, les mains puissantes, et jusqu'aux raides draperies du manteau d'or tombant sans plis du bras droit pardessus une dalmatique gris d'argent enveloppant rigidement le corps.

Saint Michel, au contraire, se montre dans toute la grâce et la beauté de la jeunesse à la gauche du trône céleste, levant l'épée pour frapper le dragon vomissant des flammes à ses pieds, tout en conservant sur son fin visage, aux joues rosées, au nez droit, à la bouche menue, au menton arrondi, qu'encadrent de longues boucles s'échappant de dessous un turban, la placidité d'un habitant des cieux. Les mains, très achevées et pleines de vie, répondent à cette délicatesse; la gauche cherche à arracher des griffes du monstre l'extrémité du manteau doré à doublure bleue rejeté en arrière, laissant voir une tunique couleur d'argent lacée sur la poitrine.

Deux anges aux têtes finement dessinées dominent, au fond des

niches, les statues des deux saints et complètent harmonieusement les groupes des autres chérubins.

Dans toute cette œuvre on voit clairement les efforts de Pacher pour arriver à la représentation exacte de la réalité tout en conservant une certaine solennité : si les corps et les draperies sont encore



LE COURONNEMENT DE LA SAINTE VIERGE, PAR MICHEL PACHER.
Relief central en bois d'un autel à l'église paroissiale de Gries (Tyrol).

un peu raides, si la beauté des formes laisse parfois à désirer, si quelques visages manquent d'expression idéale, en revanche les personnages sont bien vivants; la science technique est excellente : les mains souples, surtout la droite élevée du Christ aux doigts repliés, avec le modelé des veines, des muscles et des tendons, sont des chefs-d'œuvre. Et ce qu'il faut non moins admirer, c'est l'harmonieuse alliance de la sculpture et de l'architecture.

Le bas-relief de l'*Annonciation* montre, sous des arcades gothi-

ques qui laissent apercevoir au fond un paysage peint, Marie agenouillée devant un pupitre tout simple, les cheveux déroulés sur le manteau qui recouvre sa robe, tournant la tête non sans étonnement mais avec respect, les yeux baissés et les mains croisées sur la poitrine, vers le messager céleste richement vêtu de draperies aux plis innombrables, qui, les ailes dressées, se présente à gauche, tenant un lis et levant la main droite pour bénir, tandis qu'une colombe se pose sur l'auréole entourant la tête de Marie et qu'un petit ange vole au-dessus, portant une croix.

L'*Adoration des Mages*, à part de légers changements, est une copie du tableau de Mitter-Olang. Sous le toit de la hutte, un ange à la robe flottante plane près d'une énorme étoile; la porte ouverte laisse entrevoir au fond un paysage montagneux.

Si l'exécution plus lourde et défectueuse des corps et des figures, le manque d'habileté dans les plis des vêtements semblent indiquer dans ces deux panneaux la main d'apprentis, en revanche l'excellente figure plus expressive du roi maure décèle la facture du maître lui-même.

Sur la prédelle renouvelée, sainte Barbe, à droite, et sainte Catherine, à gauche, quoique offrant avec leurs visages plus larges un type différent des figures féminines déjà rencontrées, sont peut-être aussi, vu l'identité du sujet, celles qui décoraient cette partie de l'autel primitif.

Enfin, au dos de la partie centrale du retable, contre la muraille, sont des peintures qu'on peut, du dehors, à travers la fenêtre placée derrière l'autel, distinguer encore malgré le mauvais état de conservation, la poussière, etc. : au milieu, le *Mariage de la sainte Vierge*, l'*Enfant Jésus enseignant les docteurs*, le *Christ chassant les vendeurs du temple;* au dos des niches de saint Érasme et de saint Michel : *Jésus-Christ entrant à Jérusalem*, les *Préparatifs du Crucifîment* (semble-t-il) et autres peintures peu distinctes ; puis, sur d'étroits panneaux latéraux, divers saints ou saintes : saint Christophe, saint Nicolas, sainte Agnès, etc. Tous ces tableaux, vivement exécutés avec une certaine sûreté technique, mais plutôt esquissés qu'achevés et auxquels manque la séduction d'un harmonieux coloris, sont-ils de Michel Pacher ou non ? Il est bien difficile d'en juger.

V

Heureusement, le chef-d'œuvre du maître à la fois en peinture et en sculpture, le retable de Sanct-Wolfgang (Haute-Autriche), est demeuré intact. L'église s'élève dans un radieux paysage, abritée au pied d'une haute montagne, tout au bord d'un joli lac aux eaux bleu verdâtre, sur l'emplacement de la chapelle que saint Wolfgang, évêque de Ratisbonne, « s'étant enfui, loin des querelles des empereurs et des princes, dans la solitude des Alpes », comme dit le poète qui a chanté son pittoresque ermitage [1], éleva près de la grotte où il vécut cinq ans dans la retraite (982-987).

L'édifice actuel, rebâti à la suite d'incendies et brûlé lui-même en partie en 1480, est de pauvre apparence; peu remarquable extérieurement, sauf ses vieux portails de marbre rouge, il offre à l'intérieur, dans une petite chapelle latérale, les restes d'une grotte à laquelle est attaché le souvenir d'un miracle du saint dont on conserve aussi la crosse et le calice; des autels baroques étincelants de dorures, de marbres et d'ex-voto ; une belle porte sculptée de sacristie du xve siècle; tout s'efface devant l'œuvre de Pacher, ce colossal et magnifique autel se dressant au milieu du chœur et montant jusqu'aux voûtes, qui attire aussitôt le regard et ne le laisse plus s'égarer ailleurs [2].

Haut de 12 mètres et large de 6^{m},60, les volets ouverts, il comprend un relief central avec figures presque de grandeur naturelle, encadré et surmonté de piliers, baldaquins et pinacles gothiques de la

1. J. V. von Scheffel, *Bergpsalmen*.

2. Ce n'est qu'en 1822 qu'on le trouve pour la première fois signalé à l'attention dans les *Reise-Nachrichten über Denkmahle der Kunst und des Alterthums in den œsterreichischen Abteyen und in einigen andern Kirchen Œsterreichs und Kärnthens*, von Aloys Primmisser (*Archiv für Geographie, Historie, Staats-und Kriegskunst*, XIII, Vienne, 1822). Puis F. C. Weidmann, dans son *Führer nach und um Isch* (Vienne, 1834), le mentionna, mais en attribuant, sans aucune raison, les peintures à Wohlgemuth, ce qui, étant donné l'inscription mise au bas des peintures mêmes, et la comparaison avec les autres tableaux de Michel Pacher, est tout à fait faux. Viennent ensuite les études de J. von Vintler dans le *K. K. privilegirter Bothe von und für Tirol und Vorarlberg*. Innsbruck, 1838 (n°s 41 et 42), — de Matthias Koch dans son ouvrage : *Wien und die Wiener* (Karlsruhe, 1842), où se trouve la première reproduction, mais très peu fidèle, du retable par Karl Schnorr, — et de E. Förster dans sa *Geschichte der deutschen Kunst* (Leipzig, 1853), etc.

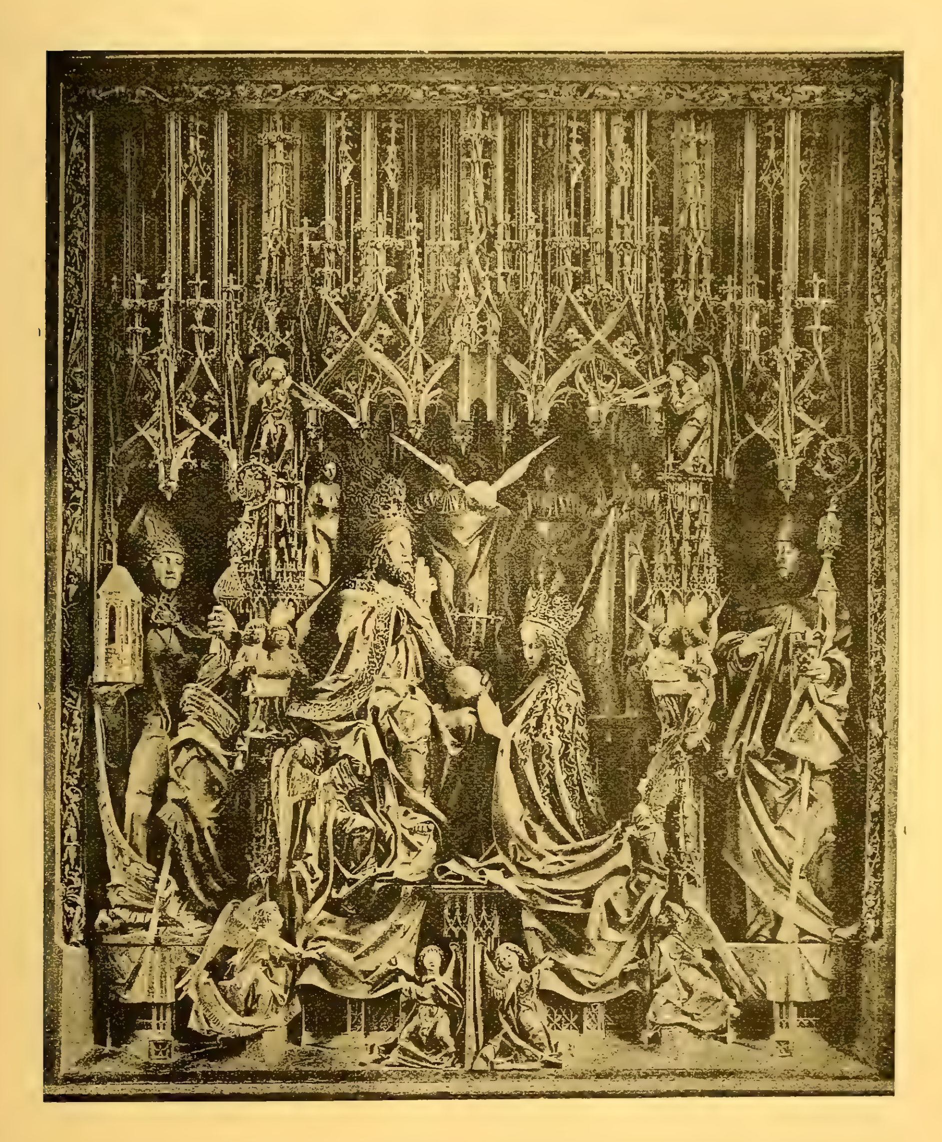
plus aérienne architecture, et accompagné de deux paires de volets peints.

Le sujet principal est Marie choisie par Dieu comme mère du Sauveur [1]. Sous la colombe symbolique de l'Esprit saint, planant au milieu des ors comme une blanche apparition, les deux célestes personnages se font face, vus de côté sur le devant de la scène, et se détachent nettement sur les ombres du fond. Devant Dieu le Père, assis, revêtu d'une magnifique chape d'or ornementée, et trônant, le globe du monde en main, avec l'infinie majesté du souverain Maître qu'expriment d'une façon incomparable la noble attitude du corps, le geste solennel de la main levée pour bénir, et les traits profondément vénérables du visage surmonté d'une haute couronne s'achevant en forme de mitre, la Vierge est agenouillée, joignant les mains, inclinant modestement la tête et tournant vers nous sa douce et idéale figure aux yeux chargés d'une infinie tendresse, d'une mélancolique et ardente miséricorde qu'aucune parole ne saurait exprimer; et ses mains se joignent, tendues vers Dieu comme pour l'implorer en faveur des humains qu'elle va contribuer à sauver. De dessous la brillante couronne qui couvre sa tête, ses beaux cheveux s'échappent en plusieurs tresses onduleuses qui glissent sur le manteau d'or à longue traîne et à plis innombrables que trois petits anges aux mines émerveillées ou rêveuses déroulent et soutiennent au bas jusque sous le socle ouvragé qui supporte les divins personnages, comme trois autres le font de l'autre côté aux pieds de Dieu le Père. En arrière, sur le fond bleu ornementé aux arcades dorées, quatre autres, comme à Gries, étendent un rideau damassé qui les cache jusqu'à la ceinture, et, sous de petits dais gothiques délicatement sculptés au milieu et au sommet des piliers qui encadrent la scène, d'autres chérubins, pleins d'un enfantin naturel, ici deux par deux tenant un rouleau de musique, là seuls et soufflant dans des trombones, accompagnent la cérémonie de leurs chants les plus joyeux.

A gauche et à droite, placés sur des socles un peu plus bas dans des niches séparées par des piliers, se tiennent debout saint Wolfgang, fondateur de l'église, et saint Benoît, patron du monastère de Mondsee dont la paroisse dépendait, — personnages humains, ceux-ci, comme l'indiquent leurs visages aux traits plus accentués,

1. Et non, comme on l'a dit souvent, le *Couronnement de la sainte Vierge*, puisque le Christ manque à la cérémonie.

portant la trace des terrestres soucis. Le premier, en ornements épiscopaux de la plus grande richesse, — sur la tête une mitre où se



MARIE ÉLUE PAR DIEU COMME MÈRE DU SAUVEUR, PAR MICHEL PACHER.

Relief central en bois du maître autel de Sanct-Wolfgang (Haute-Autriche).

voit brodée l'Annonciation, sur la poitrine la croix pastorale enrichie de pierreries, dans une de ses mains gantées aux doigts ornés de bagues une belle crosse où l'on voit l'Agneau pascal parmi des entrelacements de feuillages et autour de laquelle s'enroulent avec

élégance les plis d'une chape dont la bordure, artistement travaillée, représente les Apôtres sous des dais gothiques et dont l'agrafe est décorée d'une Madone avec l'Enfant Jésus [1], — porte sur l'autre main le modèle de l'église qu'il construisit, et semble ployer sous le faix de sa haute dignité dont on lit les fatigues en même temps qu'une puissante énergie sur son visage austère. Le second, en simple habit de moine que rehausse seulement une belle crosse ornementée, ne respire qu'une rêveuse mélancolie, tandis qu'il bénit le verre de vin d'où le poison s'échappe sous forme d'un serpent.

Et au-dessus de tous ces personnages les ogives des baldaquins s'élèvent, se recourbent, se croisent, se subdivisent, se multiplient, s'élancent et s'achèvent en pinacles et en fleurons délicats avec une inépuisable fantaisie et l'extrême richesse de l'architecture gothique au xve siècle, tandis qu'au bord du cadre qui entoure ce relief central court l'arbre généalogique du Christ : un entrelacement de tiges souples ornées de feuillages, de fleurs et de fruits, où apparaissent vingt-quatre petits personnages bibliques de tout genre et dans tous les costumes : Adam, Noé avec son arche, Siméon avec l'Enfant Jésus, des guerriers, des prêtres, des rois, des prophètes, une femme avec un livre ouvert, etc., chacun ayant sa physionomie propre et traitée de la façon la plus achevée.

Très parente de celle de Gries, l'œuvre est incomparablement plus riche et plus parfaite. Le goût de Pacher pour l'effet grandiose et magnifique s'est développé et s'est donné ici libre carrière : on croirait voir une pompeuse cérémonie de cour à laquelle assistent les deux saints. Et comme tout est clairement et commodément ordonné! Quelle vérité d'attitudes et de formes chez les personnages ! Quelle vie et quelle noblesse les animent! Comme l'a remarqué M. Bode [2], l'œuvre, quoique antérieure de trente années au fameux retable de Schwabach [3], surpasse beaucoup comme effet et comme naturel celle de Veit Stoss traitant à peu près le même sujet, mais où les personnages, raidement serrés l'un contre l'autre, n'ont ni la grandeur ni la finesse de ceux de Pacher, où les draperies, aussi abondam-

1. Si tous ces objets: agrafe, crosse, bagues, croix, a-t-on remarqué justement, étaient exécutés vraiment en métaux précieux, on les compterait au nombre des merveilles de l'orfèvrerie. (E. von Sacken : *Die Ornamentik des Flügelaltars zu S. Wolfgang. — Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, etc. — Vienne, 1862.)

2. *Geschichte der deutschen Kunst : II. Die Plastik*, von W. Bode (Berlin, 1887).

3. Sculpté par Veit Stoss et peint par Michel Wohlgemuth (1507).

ment prodiguées, sont chiffonnées de façon capricieuse et maniérée.

Une riche bordure dentelée surmonte le cadre central, et, au-dessus, les légères colonnettes continuent de s'élever, formant des niches à jour couronnées de dais magnifiques au ciel bleu abritant d'autres figures, s'entrelacent et s'achèvent en aiguilles fleuronnées qui s'élancent à l'envi vers le ciel toujours plus fines et plus rares, semblant à la fin s'évanouir dans l'air. Là se montrent successivement plusieurs statuettes, aux vêtements de diverses couleurs, qui, à cause de leurs proportions moins exactes, de leurs draperies souvent mal comprises, semblent être l'œuvre d'apprentis du maître : d'abord saint Michel frappant le dragon et pesant une âme et saint Jean-Baptiste tenant l'Agneau divin posé sur un livre; un peu plus haut, occupant les trois flèches du milieu, le Christ en croix entre la sainte Vierge et saint Jean, puis, au-dessus de saint Michel et de saint Jean-Baptiste, sainte Anne et sainte Apollonie en costume de nonnes; plus haut encore, au-dessus du groupe du Crucifiment, celui de l'Annonciation : l'ange Gabriel s'inclinant vers la sainte Vierge; et enfin, au sommet, sous une dernière flèche élancée, le Créateur assis, le globe du monde en main et bénissant, présidant en haut comme en bas au mystère dont on vient de voir les phases : l'Annonciation et la Rédemption.

Aux côtés de l'autel, mais cachés en temps ordinaire par les vantaux ouverts, deux autres statues de grandeur naturelle flanquent la partie centrale, debout sur des consoles en forme de chapiteaux : celles de saint Georges et de saint Florian, le corps non pas entouré, comme les autres, de draperies flottantes, destinées ailleurs à masquer et à remplir harmonieusement les vides, mais se découpant dans sa structure vigoureuse, enfermé étroitement dans une armure d'acier qui laisse aux membres toute leur souplesse et dont l'ornementation riche et pleine de goût rappelle les magnifiques armures contemporaines de l'archiduc Sigismond de Tyrol à la collection Ambras. Les deux chevaliers portent un turban sur leur épaisse chevelure bouclée et tiennent dans la main gauche une longue lance terminée par un étendard aux couleurs de la maison d'Autriche : blanc et rouge; le visage de saint Georges, qui lève l'épée pour tuer le dragon, laisse lire dans les plis des yeux et de la bouche une expression d'ardeur courroucée ; saint Florian (qu'on invoque contre les incendies) est occupé tranquillement, avec un air compatissant, à verser un vase d'eau sur un château qui brûle à ses pieds.

Au-dessus des deux héros, des baldaquins à iour terminés en

pinacles et non moins richement découpés et fleuronnés que les autres abritent les statuettes de sainte Catherine et de sainte Marguerite avec leurs attributs, et forment la base harmonieuse de cette brillante pyramide qui, par quatre étages successifs, dresse ses sept flèches vers le ciel.

Les volets, divisés chacun en deux panneaux ($1^m,73 \times 1^m,40$ sans l'encadrement) représentent ouverts, immédiatement à côté du relief central, quatre scènes peintes de la vie de Marie d'un style aussi grandiose, d'une vérité et d'un sentiment non moins profonds, d'une exécution aussi habile, qui continuent ainsi magnifiquement la glorification de la Vierge. Ce sont, à gauche : la *Nativité de Notre-Seigneur* et, au-dessous, la *Circoncision;* à droite : la *Présentation au temple* et la *Mort de Marie.*

Dans la première de ces peintures, la Vierge, en robe rouge et en manteau vert foncé, ses cheveux dénoués couverts d'un voile léger, est agenouillée, les mains jointes, avec une expression de modestie et de piété qui fait oublier sa pose peu gracieuse et peu correcte; elle adore l'Enfant divin couché devant elle sur un pan de son manteau et vu en raccourci, éclairé mystérieusement comme elle par un rayon qui tombe du ciel, tandis que l'âne et le bœuf, à droite, et les autres objets restent dans la pénombre. Trois petits anges aux longues robes chiffonnées et flottantes et aux ailes de même couleur que celles-ci, planent au-dessus, demi-volants, demi-agenouillés sur les portes transversales du toit. Derrière l'enfilade des piliers de bois de la cabane, dans une excellente perspective, se voient au dehors une haute porte de ville s'ouvrant sur une rue animée de personnages, et, tout en arrière, la campagne où des bergers paissent leurs troupeaux parmi des collines, au bord d'un fleuve sinueux, sous un ciel d'or à arabesques.

AUGUSTE MARGUILLIER.

(*La suite prochainement.*)

L'EXPOSITION

DE

MARIE-ANTOINETTE ET SON TEMPS



CETTE exposition de « Marie-Antoinette et son temps » à la Galerie Sedelmeyer, où se sont rencontrés tous les Parisiens « sensibles », comme on eût dit à Trianon il y a un peu plus de cent ans, restera longtemps, je n'en doute pas, et sous un jour tout particulier, dans la mémoire de ses visiteurs. On lit souvent au sujet d'expositions particulières après décès, que les parents, les amis, les admirateurs de tel artiste défunt ont décidé de réunir ses œuvres pour lui rendre « un suprême et pieux hommage ». Quiconque est un peu renseigné sait bien que de cet hommage n'est pas toujours exempte la pensée de la plus-value qui s'ensuivra à l'hôtel des Ventes pour les œuvres exposées. Mais même n'en fût-il pas ainsi, et ces expositions fussent-elles dégagées de tout autre souci que de celui de réunir en une même salle et de nous faire admirer en une heure le travail de toute une vie, elles ne peuvent jamais s'adresser qu'à un nombre toujours restreint de fervents d'art. Quand on y entre, il semble qu'on pénètre dans un temple où se perdent un peu les adorateurs, tantôt dans un demi-désert, tantôt au milieu de la foule ignorante ou indifférente. Pour cette exposition de Marie-Antoinette, il n'en est pas ainsi : c'est comme une chapelle de pèlerinage, où, à peine

entré, tout le monde se trouve avoir aussitôt la même foi, le même amour. Et cela provient tout simplement de ce que c'est uniquement aussi à un sentiment de piété qu'ont obéi les organisateurs de l'exposition, et de la piété la plus légitime en même temps que la plus touchante, et la plus sûre de trouver un écho dans toutes les âmes.

On dit souvent qu'il faut des siècles à une légende pour se constituer. Cela ne me paraît pas tout à fait vrai. Les siècles peuvent bien agrandir, transformer, simplifier ou embrumer les légendes, mais c'est tout de suite qu'elles se forment, dans l'âme même des contemporains. On connaît le mot du maréchal de Brissac, gouverneur de Paris, à la jeune Dauphine extasiée de l'enthousiasme du peuple à lui faire accueil lors de son entrée à Paris : « Madame, lui disait-il, vous avez là sous les yeux deux cent mille amoureux de vous. » Ce pauvre peuple, vingt ans plus tard, dans une période de démence terrible, devait oublier, pour le malheur de la Reine, le bel amour qu'il avait témoigné un jour à l'aimable Dauphine; mais il revint d'autant plus vite sur son propre jugement, que les faits étaient irrémédiables; et la cruauté de ses pères, le peuple de France l'expie maintenant par le culte qu'il a voué à la mémoire de la Reine, sortie purifiée de l'infortune; et il n'y a peut-être plus aujourd'hui un seul Français, même parmi ceux qui se réclament de la Révolution, qui ne soit devenu « un amoureux » du souvenir de Marie-Antoinette.

C'est souvent dans les lieux où ils ont vécu qu'on se sent le plus en disposition d'évoquer le souvenir des morts. Si cette exposition avait été possible à Versailles, à Trianon, c'est là évidemment que tous nous aurions voulu la voir réalisée. J'ai souvent pensé, quand je visitais les petits appartements de Marie-Antoinette au Musée de Versailles, ou les salles, et le parc, et les petites chaumières de Trianon, accompagné de ces bons guides dont la voix rude s'adoucit pour expliquer aux visiteurs quels souvenirs particuliers doivent éveiller telle pièce ou tel objet, — j'ai souvent pensé, dis-je, qu'il était fort heureux qu'une Restauration de la vieille royauté ait succédé à notre Révolution, car c'est cela qui a permis de constituer tout de suite, et avant qu'il fût trop tard, une légende de Marie-Antoinette, d'établir par des rappels matériels et visibles, une « tradition » de sa vie, que nous n'oublierons plus maintenant. C'est toujours à des points de vue comme celui-là que je me place pour juger des événements politiques, et j'accorderai si l'on veut que ce n'est peut-être pas là de bien profonde politique, mais enfin c'est ma politique à moi, et, quoi qu'on en puisse penser, je la préfère à toute autre. A défaut de Versailles ou

de Trianon, pour tâcher de mieux nous remettre tout d'un coup par la pensée dans l'époque et dans le milieu où vécut Marie-Antoinette, on a pris soin que tout ce qui était destiné à *meubler* la galerie Sedelmeyer pour l'exposition, fût tout justement de l'époque même, du plus pur Louis XV ou Louis XVI. On a d'ailleurs fort judicieusement évité de nous indiquer comme ayant servi personnellement à la reine, ou au roi, ou à la famille royale, les très belles pièces d'ameublement qu'on a rassemblées là. Sans doute faudra-t-il encore laisser s'écouler plusieurs siècles pour pouvoir commencer à affirmer avec quelque vraisemblance, en présence d'un meuble Louis XVI, que ce meuble appartint autrefois au roi Louis XVI lui-même. Dans mille ans seulement, le fait ne ferait plus doute pour personne; aujourd'hui de telles affirmations eussent réveillé trop vite et alarmé notre vieux fond d'incrédulité. Mais si l'on ne nous dit pas que ce soient les meubles mêmes ayant servi à la famille royale que nous avons devant les yeux, rien ne nous empêche alors d'imaginer que peut-être tout de même ils proviennent du Versailles de Louis XVI, et nous savons en tout cas que ce qu'on pouvait voir à Versailles il y a cent ans : c'était, au milieu des richesses léguées par le passé, des meubles tout semblables à ceux que nous voyons là : bureaux à cylindres avec frises, chutes, bordures, volutes de feuilles d'acanthe, tiges en bronze ciselé et doré; commodes et vitrines de Riesener; consoles de Saulnier; flambeaux à trépieds avec guirlandes; candélabres ovoïdes à pied de marbre; tables de bronze doré et ciselé avec frises et guirlandes de roses, et incrustations de marbre, ou tables avec marqueterie; brûle-parfums; vases de Sèvres avec frises représentant dans la manière délicate d'alors des sujets mythologiques, et avec ciselures qu'on peut attribuer à Gouthière ou à Forestier; statuettes en biscuit de Sèvres; pendules en bronze et porcelaine; montres avec miniatures de Hall, ou avec émaux de Van Dall, de Cotteaux, etc., d'après Fragonard, Oudry et autres peintres. On comprend que je ne puisse tout nommer ici, puisque ce n'est pas un catalogue que j'ai à établir; on comprend même que je n'aie pas cherché à « faire un sort » à chacun des objets que je citais, chose qui eût été facile en encadrant seulement dans une phrase chacun des numéros que j'ai ainsi tout simplement énumérés les uns à la suite des autres. Mais écrire ainsi une série de « phrases », cela m'aurait trop rappelé ces compositions « de style » qu'on me faisait faire au collège et où le devoir consistait à échafauder un récit où devaient trouver place et se coordonner une série de mots quelconques désignés au hasard. L'avantage, ici, c'est que rien n'a

été désigné par le hasard, puisque tous ces objets ont tous pour but d'éveiller le même souvenir, de servir au même rêve. Que l'on considère le plus royal de ces bureaux, ou la plus petite de ces miniatures, et, le souvenir de lectures ou de visites à des musées nous venant en aide, il suffira d'un peu d'imagination pour faire revivre aussitôt par la pensée cet étrange passé mort, si fascinant pour nous, qu'est la fin du XVIIIe siècle. Et à nous dire que des gens, dont le pire défaut ne fut jamais autre chose que la même indolence et la même ignorance qui est la nôtre, ont vécu gais et rieurs au milieu de tout cela, l'esprit aimable et l'âme sans souci, alors que se préparait le grand cataclysme qui devait tous les emporter, nous aurons le même frisson qui nous prendrait à voir rire et folâtrer quelqu'un dont nous saurions avec certitude que l'heure suivante va sonner la mort.

N'eût-on pas l'ombre d'imagination, il serait d'ailleurs impossible de ne pas se laisser gagner tout de suite par cette impression faite à la fois de regret et de charme douloureux qui se dégage d'une visite à cette exposition. Il n'y a pour cela qu'à s'approcher des vitrines qui contiennent en grand nombre des souvenirs personnels de la malheureuse reine. L'authenticité de ces souvenirs nous est garantie par leur provenance dont un court historique nous indique chaque fois la filiation, que nous pouvons suivre depuis l'origine jusqu'à aujourd'hui, et pour lesquels la parfaite honorabilité des premiers possesseurs, comme celle des légataires et des possesseurs actuels, ne laisse presque jamais place à aucun doute. Et pour les rares choses au sujet de l'authenticité desquelles le moindre doute pourrait subsister, le fait est toujours scrupuleusement indiqué. Ce sont surtout ces vitrines, vers quoi le public se trouve tout spécialement attiré; et j'ai remarqué que plus d'une visiteuse, après être restée longtemps à en regarder le contenu, s'éloignait ensuite tout attristée de n'avoir pu prendre entre ses mains telle dentelle ou tel éventail ayant appartenu à Marie-Antoinette, ou encore baiser un médaillon ayant reposé sur sa poitrine, comme on baise une médaille de sainte. Il semblerait que de cette manière la communion avec le souvenir de la reine-martyre eût pu être plus intime et plus profonde que par la simple vue de ces reliques ainsi enfermées et gardées de tout contact. Mais ce sont là nécessités d'exposition publique auxquelles il faut savoir se soumettre, sinon se résigner; et au moins cela reste-t-il encore infiniment précieux cette occasion

unique de voir tant de souvenirs divers qui vont demain être disséminés à nouveau chez les fortunés possesseurs qui les conservent avec raison si jalousément.

Cette partie de l'exposition comprend une centaine de numéros, mais plusieurs servent à désigner tout un ensemble d'objets. Un bon nombre proviennent des collections religieusement formées par Mme de Tourzel, gouvernante des Enfants de France, par le baron Hüe, valet de chambre de Louis XVI, et qui fut enfermé avec lui au Temple, et enfin par Cléry qui servit aussi le roi au Temple. Le reste, la moitié environ des objets exposés, se compose de souvenirs donnés par le roi ou la reine à divers personnages de la cour, et la plupart de ces souvenirs, devenus si précieux à tous les points de vue, ont passé par héritage dans les mains de ceux qui les possèdent aujourd'hui.

Parmi les souvenirs qui datent d'avant 1789, il y en a bien quelques-uns de tout à fait somptueux, mais ce n'est guère à ceux-là que va la curiosité publique. Elle s'arrête plus volontiers aux médaillons, aux gracieux petits coffrets avec miniatures du roi, de la reine, de Madame Élisabeth, du petit Dauphin, dus à Sauvage, Regnault, Campana, Dumont, Augustin, Hall, etc. Et l'on voit bien que ce n'est même pas pour la valeur artistique de ces objets qu'elle les contemple ainsi, mais bien parce qu'ils ont été de petits accessoires dans les événements tragiques qui emportèrent la famille royale, et que l'un perpétue le souvenir de tel dévouement, l'autre le souvenir de telle journée de martyre, où il fut abandonné, légué à une fidèle main amie. Et c'est pour ce même motif qu'on s'arrête peut-être encore plus longuement devant d'autres médaillons, et devant des bagues, contenant des cheveux des prisonniers du Temple. De la période fortunée qui précéda la Révolution, on regarde volontiers des livres de prière de la reine, par exemple, qui font bénir la piété parce qu'on sait de quel secours elle fut ensuite aux heures d'infortune, cette vraie piété qui, après avoir été si longtemps souriante, dut se faire ensuite si grave et tant se mêler à la douleur, mais qui sans doute ne put se montrer si forte et si souverainement noble à la fin, que justement parce qu'elle s'était épanouie tout d'abord dans de la joie, sans même qu'on s'en aperçût.

On voit encore avec émotion de naïves et gentilles lettres de la jeune reine à sa mère ou à quelques nobles du temps. Plus loin, ce sont deux livres de comptes relatant ses achats chez la couturière, Mme Éloffe, et qui éveillent d'une façon si vive, par les détails qu'on

y peut lire, le souvenir de l'époque où régnaient encore à la cour la grâce et l'insouciance et la gaîté, malgré que des signes avant-coureurs de la catastrophe finale eussent déjà paru, et malgré que la chute fût proche. Tout cela, certes, on le contemple avec intérêt; mais ce sur quoi le regard finit toujours par revenir, c'est vers ce qui rappelle l'année terrible passée au Temple et à la Conciergerie : des tresses tissées par la reine dans sa prison; des jouets auxquels s'amusait encore ingénûment au Temple le petit Dauphin, l'enfant-martyr; de petits objets de toilette, ou des restes de vêtements ayant servi les derniers jours à l'un ou à l'autre des prisonniers; le *Journal* même de Madame Royale au Temple. On sourit, avec bonhomie, de la bonhomie du pauvre Louis XVI, témoignée par diverses choses qui rappellent le goût qu'il avait d'être un artisan : une lime dont il se servait pour menuiser, un couteau avec lequel il taillait lui-même les arbres à Versailles, un rouet qu'il fit de ses mains pour la reine, pour les chaumières de Trianon. Et le contraste se fait aussitôt plus frappant, à apercevoir, tout près de ces objets familiers et idylliques, le reliquaire dont on sait qu'il ne quitta la poitrine du roi qu'au moment du départ pour l'échafaud, et, tout à côté, ce fragment d'un bas de filoselle noire trouvé au cimetière de la Madeleine, dans le lit de chaux où avait été inhumé le cercueil de la reine guillotinée.

En fin de compte, soit par la vue de ces objets éveillant directement les souvenirs terribles, soit indirectement par le sentiment de contraste inouï que suscite le rappel des années heureuses, tout contribue, de toute manière, à toujours ramener l'esprit vers cette pensée de la fin tragique, vers la pensée de la mort; et c'est bien là le caractère le plus curieux de cette exposition que l'intérêt qu'elle excite soit non seulement augmenté par cette image de la mort qui flotte constamment devant notre âme pendant que nous sommes là, mais, même, soit dû presque tout entier justement à cette image et à cette pensée. Et nous voyons ici, une fois de plus, combien le fait même de la mort entre pour une part considérable, pour la part la plus forte, dans la constitution des grandes légendes, quelle lumière toute spéciale il jette sur tout ce qui a pu le précéder, de quelle captivante et souveraine mélancolie définitive il teinte, dans la vie de nos héros, les mille petits riens qui n'eussent autrement jamais pu parvenir à retenir notre attention et à exciter notre bienveillance.

Un des regrets que nous avons tous souvent éprouvés à propos des grandes figures du lointain passé, c'est de ne parvenir jamais,



Kocharsky pinx

Estang-Massard héliog.

LA REINE MARIE ANTOINETTE EN 1790

Peinture inachevée

(Collection de M. le Duc des Cars)

Imp. Geny-Gros Paris

quelque description que les historiens nous aient laissée, à nous les représenter d'une façon un peu nette autrement que dans notre imagination. Sans doute ainsi nous ne sommes jamais non plus troublés par les différences que nous pourrions parfois constater entre la manière dont notre rêve recrée ces figures et telle image, prétendue réelle, qui aurait pu nous en être transmise; et peut-être, en effet, vaut-il mieux, à défaut de nombreux documents, n'en avoir aucun. Mais combien vaut-il mieux encore en avoir de très nombreux! Ainsi tout ce qui fait le charme indécis et changeant de la vie, tout le fugitif et l'incertain que le cours des années, ou plus simplement les variations d'humeur d'un instant à l'autre, ou même encore les simples différences dans la manière de voir des portraitistes, peuvent laisser à la physionomie que nous désirons connaître, nous l'avons tout justement par l'accumulation d'un grand nombre de portraits dus à des artistes nombreux et ayant senti diversement les choses. Nous retrouvons ainsi ce mouvement incessant de la vie sans lequel nous ne parviendrions pas à nous figurer la vie; et nous avons en même temps l'avantage de voir préciser ici ou là en des traits un peu nets telle ou telle nuance à laquelle peut se complaire plus particulièrement notre âme. Aussi le grand nombre et la variété des portraits de Marie-Antoinette, de sa famille et de personnages de son temps, voilà ce qui achève de donner tout l'intérêt possible à l'exposition de la galerie Sedelmeyer.

Ces portraits sont assez nombreux pour que nous puissions suivre la reine aux principaux âges de sa vie. Des collections de S. M. l'empereur d'Autriche, on a eu communication de plusieurs portraits de Marie-Antoinette encore presque enfant, adolescente, et déjà à la veille de devenir dauphine de France. Il faut remarquer surtout la toile où la jeune princesse, âgée seulement alors de quatorze ans, est représentée devant son clavecin... La vie de la jeune archiduchesse, de la dauphine, de la reine, de l'accusée, de la condamnée, ce sont là toutes choses trop connues pour que je m'attarde à vouloir exprimer tout ce que contient et tout ce que peut suggérer l'aspect des diverses représentations que nous avons d'elle à toutes ces phases. Je me contenterai donc de signaler plus particulièrement quelques-uns des portraits qui me paraissent se recommander par une valeur artistique plus grande, en même temps qu'ils présentent cette valeur documentaire qui est surtout celle pour laquelle on vient les voir.

Suivons donc aussi la vie même de Marie-Antoinette : après le portrait de l'archiduchesse, voici celui de la dauphine, par Duplessis.

Puis, la voici devenue mère, et plusieurs fois nous la voyons entourée de la famille royale. Ailleurs, elle est représentée en reine, ou à Trianon, ou en simple jeune femme, comme dans le portrait dû à Mme Vigée-Lebrun, où elle est figurée à mi-corps, vêtue de simple mousseline et de batiste; et M. Bapst, dans le catalogue qu'il a rédigé de l'Exposition, nous rappelle que ce fait fut mal interprété au Salon de 1783, et donna lieu à des attaques contre elle, contre la même reine à qui on avait auparavant déjà tant reproché son luxe.

Mais voici, datant de 1790, le grand pastel inachevé de Kocharsky, provenant de la collection de M. le duc des Cars qu'on trouvera reproduit ici, et dont on ne sait trop par quoi il vous séduit le plus, si c'est par la grâce et la noblesse de ce qu'il a d'achevé, ou par tout ce que suggère de pensées et de sentiments le fait même que les circonstances, la fuite à Varennes, aient empêché le peintre de terminer son œuvre. Puis Kocharsky nous la fait voir au Temple, où, conduit par le municipal Michonis, il put la voir dans sa prison. La voici, plus loin, sortant de la Conciergerie pour l'échafaud; et, enfin, c'est le sinistre croquis fait par David dans la rue Saint-Honoré, au moment où passait la charrette; croquis qu'on ne peut regretter d'avoir, mais qu'on voudrait devoir à une main aussi habile, en même temps que moins haineuse.

De Kocharsky, encore un portrait de Louis XVII enfant, que M. Henriquel-Dupont a popularisé depuis par la gravure. De Mme Guiard, un portrait de Madame Élisabeth, en 1787, c'est une peinture claire, très soignée et finement exécutée, ce qui ne l'empêche pas d'avoir un beau caractère d'ensemble. Nous reproduirons prochainement en gravure hors texte cet important portrait qui appartient à M. le marquis de C.

On n'attend pas que je fasse l'énumération des cent et quelques toiles du temps qui ont été réunies là autour des souvenirs et des portraits mêmes de Marie-Antoinette. Cependant, et quoique la *Gazette* doive bientôt publier une étude de M. Paul Mantz sur Nattier, il est impossible, par exemple, de ne pas signaler ici de ce peintre charmant, son portrait de Madame Adélaïde, en Diane chasseresse, daté de 1746, ainsi qu'un très beau portrait de Mme de Flesselles, en nymphe, qui a appartenu à la collection Krabbe, et enfin un grand tableau représentant une femme assise, vêtue d'une tunique flottante blanche et bleue, sous la figure de la muse Érato. De Mme Vigée-Lebrun il y a un portrait du bailli de Crussol, portrait très supérieur à celui de la

reine par le même auteur dont j'ai parlé plus haut. De Fragonard : de jolis fourrés noyés dans des roses lumineux, et des portraits, particulièrement le portrait de Diderot. Il y a aussi de petits Greuze et des gouaches de Blarenberghe et de Baudouin, qui est représenté par deux fort aimables « scènes de famille » qu'on ne se lasse pas de regarder. De Drouais, et daté de 1757, un tableau représentant une femme assise sur un banc moussu dans un parc.

Mais je suis obligé de m'arrêter là, et je n'ai pas encore parlé des œuvres de sculpture, des bustes qui sont au nombre de plus de cinquante, et parmi lesquels il faut pourtant bien qu'au moins je nomme les bustes de Sophie Arnould et de Cagliostro, en marbre blanc, par Houdon; celui de Mme du Barry, et un petit buste d'enfant, par Pajou; la Camarge et la Clairon, par Caffieri; deux statuettes de Pigalle; et, sans signature, une terre cuite, le buste de la Guimard, en bacchante, ainsi qu'un buste, simple terre cuite aussi, de Théroigne de Méricourt, coiffée à la Caracalla et vêtue d'une robe à l'antique...

Et je songeais, en présence de ce buste, que ce n'est pas une des moindres ironies de l'histoire, que des noms comme les noms de Marie-Antoinette et de Théroigne de Méricourt se perpétuent l'un avec l'autre, presque de concert, et comme s'appelant et se complétant l'un l'autre; en même temps que je me disais que c'est un des plus singuliers, et peut-être des plus inquiétants privilèges de l'art, qu'il puisse ainsi passer avec le même intérêt de l'un à l'autre, et trouver en tous deux des éléments de beauté.

JEAN THOREL.



ÉTUDES SUR LA RENAISSANCE

VOYAGES ET VOYAGEURS

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

II



Parmi ces voyageurs d'origine et de conditions diverses dont nous parlions dernièrement, quelques-uns, mieux avisés que les autres, ont raconté ce qu'ils ont vu, soit pour satisfaire aux obligations de leur charge, soit pour servir de guides à leurs confrères, soit enfin pour conserver un souvenir dans les papiers de famille. Plusieurs relations de ce genre sont parvenues jusqu'à nous, imprimées ou manuscrites, sous forme de rapports officiels, d'itinéraires ou de récits familiers, les unes rédigées avec soin, les autres écrites à l'aventure; toutes sont curieuses à consulter. Composées par des étrangers, elles ont le grand avantage de montrer les choses et les gens sous un angle imprévu; elles font connaître certains usages qui frappent un nouveau venu, tandis qu'ils échappent à l'habitant qui les voit et les pratique inconsciemment tous les jours[2].

Nous ne demanderons pas au voyageur ses appréciations sociales,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. XI, p. 299.

2. Voir l'excellent travail de M. Albert Babeau sur *Les voyageurs en France depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution,* Paris, 1885.

politiques ou esthétiques : la rapidité du voyage, le peu de temps généralement donné aux séjours, l'extrême variété des tableaux, ne permettent pas les considérations de longue haleine. L'impression du touriste est toujours plus ou moins superficielle ; souvent même elle dépend de sa bonne ou de sa méchante humeur, du point de vue auquel il se place, d'un incident de route, d'une auberge où il a mal dîné. Ce que nous cherchons avant tout, c'est l'observation saillante, d'après nature, le détail pris sur le fait, la chose vue.

D'ailleurs nous comptons bien multiplier les citations et laisser autant que possible la parole au voyageur. C'est lui qui raconte à sa manière ; nous ne faisons qu'écrire sous sa dictée. Ainsi le lecteur pourra juger l'œuvre dans sa saveur originale, faire la connaissance de l'auteur, et pénétrer avec lui dans l'intimité de son temps.

Le premier par ordre de date est Erasme. Erasme a beaucoup couru le monde ; il a séjourné en France, en Flandre, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, sans nous laisser malheureusement le journal de ses voyages. Mais, en parcourant ses œuvres, on peut encore glaner çà et là quelques indications sur la vie privée, quelques traits de mœurs qu'il raconte avec sa verve et son tour d'esprit si personnels. S'agit-il, par exemple, d'attirer en Angleterre le poète Fausto Andrelini qui s'était fixé à la cour de France : « Un homme comme vous, lui écrira-t-il, qui a le nez si fin, vieillir dans les fumiers de la Gaule ! Mais vous avez la goutte ; au diable votre goutte ! Si vous connaissiez les mérites de l'Angleterre, vous vous mettriez des ailes aux talons pour accourir jusqu'ici. Les Anglaises, ces nymphes au visage de déesses, si douces, si accueillantes, vous les placeriez sans peine au-dessus de vos Muses. Et puis, on a dans ce pays une coutume qui dépasse tout éloge : vous arrivez, vous êtes accueilli par les embrassements unanimes ; vous partez, on vous congédie avec des baisers ; vous revenez, encore des baisers. On vous aborde, en avant les baisers ; on s'éloigne en échangeant des baisers. Enfin, où que vous alliez, tout est plein de baisers. Et si vous goûtiez une seule fois comme ils sont délicats, comme ils sentent bon, à l'instant, mon cher Faustus, vous voudriez vous exiler en Angleterre non pas pour dix ans, comme Solon, mais jusqu'à la mort[1] ».

Erasme avait trente ans quand il écrivait ces jolies choses. Plus

1. *Epistolæ familiares*, 1538. — « Lors s'approucha d'elle et luy requist ung baiser dont les dames et damoiselles dudit pays d'Angleterre sont assez libérales. » (*Cent Nouvelles nouvelles*, LXXII.)

tard il parle encore de l'Angleterre, mais avec d'autres préoccupations. Ce ne sont plus ses belles filles qui l'intéressent, mais l'hygiène de ses maisons périodiquement visitées par la peste. « D'abord, dit-il [1], les Anglais ne prennent aucun soin de l'orientation des portes et des fenêtres; ensuite, presque toutes leurs chambres sont construites de telle façon qu'elles ne sont jamais aérées. La plupart sont éclairées par des carreaux de verre, qui admettent la lumière de manière à se garantir du vent; mais les fentes laissent infiltrer les courants d'air d'autant plus pernicieux que l'air séjourne longtemps dans la pièce. Le sol est garni tantôt de carreaux, tantôt de joncs renouvelés de temps à autre, de sorte que le dessous reste quelquefois vingt ans à entretenir les crachats, les vomissements, l'urine des chiens et des hommes, la bière qu'on y a jetée avec les restes de poissons et d'autres ordures innommées. Quand le temps change, le sol dégage des émanations qui ne peuvent être salutaires au corps humain. »

Erasme termine sa lettre par quelques conseils pratiques sur la construction des chambres. Il voudrait encore que le peuple anglais fût plus sobre et moins amateur de salaisons; enfin « le nettoyage des boues et des ordures dans la rue et les faubourgs devrait être une charge publique confiée aux magistrats de la ville ».

Avec ces idées tellement en avance sur son siècle, et sa délicatesse maladive qui lui faisait, jusqu'à la fin de sa vie, garder rancune au collège de Montaigu de « sa vermine et de ses œufs pourris », Erasme devait être plus que tout autre sensible à la bonne tenue et à la propreté. Son idéal, c'est une certaine hôtellerie de Lyon; chaque fois qu'il y passe, il ne peut s'en arracher; « comme les compagnons d'Ulysse, il est retenu par des sirènes » sous la forme de l'hôtelière et de ses filles « si gaies qu'elles réjouiraient Caton lui-même. Là je me crois chez moi et non pas en voyage; je ne cause pas avec des inconnus, mais avec de vieilles connaissances, avec des amis. La table est somptueuse et je m'étonne qu'on puisse traiter ses hôtes à si bas prix. Il y a des salles pour se déshabiller, pour se nettoyer, se chauffer et même se reposer, si l'on veut. Dans les chambres, on ne voit que des jeunes filles riant et folâtrant; elles viennent nous demander si nous avons du linge sale, elles le lavent et nous le rendent blanc. Lorsque les voyageurs s'en vont, elles les embrassent et les quittent avec autant de tendresse que des frères et des proches parents [2]. »

1. *Epist. familiares.*

2. Erasme, *Diversoria.*

A ce riant tableau, Erasme oppose la peinture des hôtelleries d'Allemagne. Les voyageurs sont empilés dans « des salles chauffées par des poêles. L'un ôte ses bottes, l'autre change de chemise, un troisième se peigne ou essuie sa sueur; celui-ci nettoie ses guêtres, celui-là infecte l'ail[1] ». Personne ne vous salue en arrivant « de peur de paraître circonvenir un hôte, ce qui serait indigne de la pruderie allemande. Vos dehors annoncent-ils une certaine situation? Tout le monde a les yeux fixés sur vous, on vous contemple comme un animal extraordinaire venu d'Afrique, on ne vous quitte pas du regard ». Le valet a l'air farouche. Pas d'eau propre pour se laver; viandes recuites, salaisons réchauffées, bruit et vacarme assourdissants; draps de lit blanchis tous les six mois, « et quelles nappes, grands Dieux! de la toile détachée des vergues d'un navire. » Erasme est impitoyable[2].

Après Erasme, nous citerons pour mémoire les petits *itinéraires* de Jean Second[3], de Malines à Bourges (1532) et de Bruxelles en Aragon (1534). Sauf les incidents habituels du voyage, et la rencontre, à Lyon, de François Ier et de sa cour, le poète ne nous apprend rien de particulier.

On peut en dire autant de Rabelais. Seulement le joyeux voyageur nous a laissé sur son séjour en Italie (1536) une page amusante que nous transcrirons ici; tout ce qui vient de Rabelais, même un hors-d'œuvre, est bon à prendre[4].

Vrayement, dit Epistémon, vous me réduisez en mémoire ce que je vis et ouy en Florence, il y a environ vingt ans. Nous étions bien bonne compagnie de gens studieux, amateurs de pérégrinité, et convoiteux de visiter les gens doctes, antiquitez et singularitez d'Italie. Et lors curieusement contemplions l'assiette et

1. Voici ce que dit à ce sujet le *Grobianus*, ce curieux traité d'incivilité et de mauvais ton, composé par l'Allemand Dedekind : « S'il fait froid et si tu entres dans un chauffoir, que tu sois connu ou étranger, peu importe, commence par te chauffer au poêle les mains et les pieds, et enlève tes chaussures pour dégeler tes pieds plus vite et plus commodément. Libre à toi de retirer aussi tes chausses et de les suspendre au poêle. Le procédé est excellent : en effet, l'air est trop souvent vicié par les miasmes qui montent à la tête; or, le parfum s'exhalant des chausses suspendues s'introduit dans les narines, dégage les cellules cérébrales, et ne laisse plus de place à l'ancienne infection. » (Liv. III, chap. IV.)

2. Du temps même d'Erasme, on trouvait ces critiques excessives; Juste-Lipse dit dans une de ses lettres « qu'Erasme se moque bien amplement et avec bien du sans-gêne de toutes les hôtelleries d'Allemagne. »

3. Leyde, 1598.

4. *Pantagruel*, IV, 11.

beaulté de Florence, la structure du dôme, la sumptuosité des temples et palais magnifiques, et entrions en contention qui plus aptement les extolleroit par louanges condignes. Quand un moyne d'Amiens, nommé Bernard Lardon, comme tout fasché et monopolé, nous dist : « Je ne sçay que diantre vous trouvez icy tant à louer. J'ay aussi bien contemplé comme vous, et ne suis aveugle plus que vous. Et puis? Qu'est-ce? ce sont belles maisons, c'est tout. Mais Dieu et monsieur saint Bernard nostre bon patron soit avec nous, en toute ceste ville encores n'ay-je vu une seule rostisserie, et y ay curieusement regardé et considéré. Voyre, je vous dis comme espiant, et prêt à compter et nombrer tant à dextre comme à senestre, combien et de quel costé plus nous rencontrerions de rostisseries rostissantes. Dedans Amiens, en moins de chemin quatre foys, voyre trois, qu'avons faict en noz contemplacions, je vous pourrois monstrer plus de quatorze rostisseries anticques et aromatisantes. Je ne sçay quel plaisir avez pris voyants les lyons et africanes (ainsi nommez-vous, ce me semble, ce qu'ils appellent tygres) près le beffroy, pareillement voyants les porcs-epicz et austruches au palais du seigneur Philippe Strozzi. Par ma foy, nos fieux, j'aymerois mieux voir un bon et gras oyson en broche. Ces porphyres, ces marbres sont beaulx, je n'en dis point de mal; mais les darioles d'Amiens sont meilleures à mon goust. Ces statues anticques sont bien faictes, je le veux croire; mais, par saint Ferréol d'Abbeville, les jeunes bachelettes de nos pays sont mille fois plus advenantes.

III

Passons maintenant de François Ier à Henri II, de Rabelais à Platter.

Félix Platter, né à Bâle en 1536, avait quinze ans quand il fut envoyé par son père à Montpellier, pour faire ses études de médecine. Il resta en France six ans, de 1552 à 1557. Le manuscrit de son voyage et du voyage de son frère dont nous reparlerons plus loin, est conservé à la Bibliothèque de l'Université de Bâle; il a été traduit récemment [1].

Platter a le charme et l'ingénuité de la jeunesse. Il écrit sa vie sans prétention, comme il l'a vécue, et, de ces petits riens journaliers, naïvement racontés, s'échappe l'intérêt, parfois l'émotion, sans qu'il les cherche, sans même qu'il y prenne garde.

Mon père m'avait acheté un cheval pour faire le voyage. Au moment du départ, il m'enveloppa deux chemises et quelques mouchoirs dans une toile cirée; il me remit quatre couronnes d'or qu'il eut la précaution de coudre dans mon pourpoint, et trois couronnes en monnaie. Il m'avertit qu'il avait emprunté cet argent, comme aussi celui qui avait servi à payer le cheval. Il me fit cadeau d'un

1. Société des Bibliophiles de Montpellier, 1892.

écu valaisan, frappé sous le cardinal Mathieu Schinner[1]; je le rapportai à la maison plusieurs années après. Ma mère me donna aussi une couronne. Enfin mon père me fit les recommandations les plus sévères... Il m'accompagna jusqu'à la chapelle hors des portes; alors il me tendit la main pour me faire ses adieux, et voulut me dire *Felix vale;* mais il fut incapable d'achever le mot *vale,* il ne put dire que *va,* et s'éloigna tout ému.

Jusqu'à Villeneuve-lez-Avignon, le voyage se passe tant bien que mal; mais là, le jeune Félix qui, depuis Bâle, voyageait en compagnie, se trouve seul dans un mauvais gîte.

Il n'y avait que des bateliers avec des larges chausses et des bonnets bleus. Ils m'inspiraient une frayeur terrible, et la peur m'empêcha de fermer l'œil de la nuit. Le lendemain, je me levai de grand matin dans un abattement complet, ne connaissant personne et ne voyant autour de moi que des gens rudes et grossiers. Je fus pris d'une si irrésistible envie de retourner chez moi, dans ma patrie, que je m'en allai à l'écurie trouver mon petit cheval, et lui jetai les bras autour du cou en éclatant en sanglots. La pauvre bête, qui se trouvait aussi seule et hennissait plaintivement après d'autres chevaux, semblait partager le chagrin de notre commun abandon. Je me rendis de là sur un rocher qui surplombe le Rhône, et me plongeai dans mes tristes pensées. Je me crus abandonné du monde entier et, dans mon chagrin, je déchirai plusieurs beaux sachets parfumés que j'avais achetés en route pour les envoyer à mes parents, et j'en semai les débris dans le fleuve. Mais Dieu vint à mon aide. J'entrai dans une église; c'était un dimanche, et les sons de l'orgue, unis aux chants, calmèrent un peu ma douleur. Je retournai à l'auberge et, après un triste repas, ne sachant que devenir, je me jetai sur mon lit.

Heureusement un de ses compagnons de route vint le chercher et lui rendit courage.

Vingt jours après son départ de Bâle, Platter entrait à Montpellier et s'installait chez Laurent Catelan, le plus célèbre apothicaire de la ville. Son logement se composait d'un « petit cabinet d'étude en planches », dans un appartement de l'étage supérieur. « Je le décorai de tableaux et mon maître y plaça un fauteuil doré. Au haut de la maison se trouvait une belle terrasse où l'on montait par un escalier en colimaçon. La vue s'étendait sur toute la ville et jusque sur la mer dont j'entendais le bruit par certains vents. C'est là que j'aimais à étudier. Je cultivais un figuier d'Inde dans un vase. Je prenais mes repas à la pharmacie; le soir Hummel, (son camarade) rentrait avec moi, car il partageait mon lit. » Les fenêtres, comme

1. Schinner (1470-1522), dit le *Cardinal de Sion,* commandait les Suisses à Marignan.

dans toutes les maisons, étaient garnies de papier en guise de vitres[1] et l'hiver on se chauffait avec du romarin « qui donne une belle flamme et répand une bonne odeur ».

Platter s'était mis au travail dès son arrivée. Indépendamment de son apprentissage à la pharmacie de Catelan, il suivait à l'Académie deux ou trois cours le matin et autant le soir, ce qui ne l'empêchait pas de prendre part aux bals, aux mascarades et aux divertissements; car on menait joyeuse vie à Montpellier en temps de carnaval. Tantôt « les jeunes gens parcouraient la ville en portant attachés à leur cou des sacs pleins d'oranges et des corbeilles en guise de boucliers; arrivés à la place Notre-Dame, ils se lançaient leurs oranges les uns aux autres, et toute la place était bientôt jonchée de débris ». Tantôt les amoureux donnaient des aubades à

1. Au XVI[e] siècle, dans le centre et le nord de l'Europe, les fenêtres des maisons sont généralement vitrées. On emploie pour cet objet des petits carreaux de verre, ou mieux des *boudines* ou *œils de bœuf*, c'est-à-dire les nœuds qui demeurent dans le plat de verre à l'endroit où il a été coulé; ces boudines sont maintenues par des plombs. Erasme citait tout à l'heure les maisons anglaises éclairées par des carreaux de verre, *vitreis tesselis pellucidæ;* Montaigne observe qu'en Lorraine, en Suisse et en Allemagne, la plupart des maisons sont vitrées. De même à Paris : les *Arresta amorum* (éd. 1546) parlent d'un « galant qui jette une grosse pierre contre les verrières de la fenêtre, tellement qu'il en abat deux ou trois losenges ». Dans Noël du Fail, il est question d'une chambre dont « les verrières estoient bouchées et fermées claustralement » (Eutrapel, XVII); ailleurs, il parle des « grosses mouches qui grondent, enfermées entre deux chassis et la verrière (*musique* d'Eutrapel) ». Dans les maisons d'une certaine importance, les verrières sont décorées d'armoiries ou d'ornements.

Le voyageur Coryat décrit très exactement la façon des fenêtres françaises « qui ont à l'intérieur des feuilles de bois (volets) réunies ensemble par des petits verrous de fer, lesquels étant tirés et les feuilles ouvertes, le plein air entre très agréablement par la partie inférieure de la fenêtre où il n'y a point de verre; la partie supérieure, ordinairement fermée, est vitrée ou treillissée ».

A la place du verre, on employait aussi des châssis garnis de toile enduite de cire pour la rendre plus transparente, et décorée souvent de peintures. Lors de l'entrée d'Elisabeth d'Autriche en 1571, les fenêtres de l'évêché sont ornées de « châssis de fine toille blanche, painctz de grotesques de couleur, et cirez de cire blanche ».

Dans le midi, les fenêtres sont garnies de papier blanc, comme Platter l'observe à Montpellier. En Italie, Montaigne nous dira tout à l'heure que les fenêtres sont d'ordinaire à air libre, sans autre clôture qu'un contrevent de bois. « Presque par toute l'Italie, écrit Misson en 1698, ils ne sçavent ce que c'est que de vitres, et leurs châssis ne sont garnis que de toile ou de papier toujours déchiré; de sorte qu'il faut inventer tous les soirs des machines pour se mettre un peu à l'abri. »

leurs maîtresses, et Platter était de la partie, car il jouait fort bien du luth, et ses voisines, « la femme et la cousine d'un docteur en droit, venaient souvent, pour l'entendre, s'asseoir sur leur terrasse



DAME FRANÇAISE.

(D'après le recueil de J.-J. Boissard, 1581.)

avec leur ouvrage à l'aiguille ». L'aubade commençait à minuit. D'abord des roulements de tambour « afin de réveiller les habitants de la rue »; puis les trompettes, puis les fifres, puis les violes, enfin un trio de luths. Le concert durait une heure et demie, après quoi on

conduisait les exécutants « dans une pâtisserie où on les traitait magnifiquement ».

Au bal, après souper, on dansait jusqu'au matin le *branle*, la *gaillarde*, la *volte*, la *tire-chaîne*, etc. [1]. L'orchestre se composait des cymbales, du tambourin et du fifre, — le même musicien jouant des trois instruments à la fois, — du hautbois, de la viole et de la guitare. Platter s'en donne à cœur joie : un soir, il danse tout botté et éperonné, s'embarrasse dans la robe de sa danseuse et tombe « en brisant en mille pièces des tablettes qu'il avait sur la poitrine ». Une autre fois, chez Catelan, lors des fiançailles de sa fille, il ébauche un petit roman : « Il y avait là Jeanne de Sos, fille du médecin Pierre de Sos, jeune personne d'une rare amabilité, qui se montra si charmante avec moi à la danse et en conversation, que j'en perdis presque la tête. Elle était d'une beauté angélique ». Et le sensible étudiant ajoute ce détail qui a son prix : « Un jour, je m'en souviens, elle mangea tant de châtaignes qu'il fallut lui donner un lavement ». L'idylle en reste là, et c'est vraiment dommage. Mais considérez, je vous prie, l' « angélique » créature, qui passionne les jeunes étudiants et se donne des indigestions de châtaignes ; elle est bien de son temps, et l'anémie, la névrose, les airs penchés ne sont point son affaire. Dites, si vous voulez, qu'elle sent encore son moyen âge, qu'elle est à peine dégrossie; traitez-la de matérielle, de sans-gêne et de mal élevée; mais quoi! elle aime à rire et fait tourner toutes les têtes : c'est l'image même de la Renaissance.

Donc Platter a des succès dans le monde, et cela n'a rien pour nous surprendre : ses examens brillants à l'Académie le font déjà remarquer, il est jeune, il a bonne mine et, pour tout dire, il ne déteste pas certaines toilettes conquérantes. Son père lui ayant

1. *Branle,* danse où danseurs et danseuses se tiennent par la main, en rond ou autrement; il y avait le *branle simple,* le *branle gay,* les *branles de Bourgogne et de Champagne* qui terminaient en général la soirée.

Gaillarde. Si tu danses, ne crouleras
Le cropion aucunement
Et gaillardes ne danseras.
(*Superfluité des habits des dames de Paris,* 1545.)

Volte. Danse à trois temps, où le cavalier fait tourner plusieurs fois sa danseuse et termine en l'aidant à faire une sorte de bond en l'air. « La volte, la courante, la fissaye, que les sorciers ont amenée d'Italie en France, outre les mouvemens insolens et impudiques, ont cela de malheur qu'une infinité d'advortemens en adviennent. » (Bouchet, *les Sérées.*)

envoyé « deux belles peaux teintes en vert, j'en fis faire, nous dit-il, un beau vêtement brodé de soie verte, dans lequel je me pavanais dans les bals, en excitant l'admiration des gentilshommes, car les chausses en peau étaient alors inconnues dans le pays. Le tailleur me les avait faites un peu justes, prétextant qu'il n'avait pas assez de cuir; mais je finis par découvrir qu'il m'en avait volé un bon morceau pour faire un sac à sa femme... A la Pentecôte, je mis des chausses neuves de couleur rouge. Elles étaient collantes, avec des crevés doublés de taffetas et des plissés si bas que je m'asseyais presque sur les fronces. Je pouvais à peine me baisser, tant elles étaient serrées ». Pour les chaussures, Platter avait passé un marché avec son cordonnier, un boiteux, « on l'appelait Vulcain. Il devait tous les dimanches me fournir une paire de souliers neufs, à raison de trois francs par an; il reprenait les vieux. Nous ne portions que des souliers à semelles minces, et je n'en ai jamais eu de doubles. En temps de pluie, ou en hiver, on met des mules par-dessus les escarpins ».

Le carême venu, adieu les fêtes, les jolies danseuses, les mascarades et les aubades. « La viande et les œufs sont interdits sous peine de mort »; mais le jeune luthérien ne s'en inquiète guère. Les camarades lui avaient appris la manière de « fondre du beurre sur une feuille de papier tenue au-dessus de la braise, pour faire cuire la viande ». Quant aux œufs, il en « brûlait la coquille à la flamme de sa chandelle » pour les faire disparaître; une servante s'en aperçut et le dénonça à sa maîtresse « qui en fut fort courroucée, sans toutefois pousser la chose plus loin ».

D'ailleurs on vivait petitement chez maître Catelan : à midi, une soupe et des légumes; à souper, de la salade et un petit rôti, « les restes ne donnent d'indigestion à personne ». Les jours où l'étudiant veut se régaler, il s'esquive pour aller déjeuner « aux Trois-Rois, avec une mesure d'excellent muscat, et un morceau de viande, du porc par exemple, parce que l'on n'en mangeait pas chez son maître, et un peu de bonne moutarde ».

Ainsi va le journal d'un bout à l'autre, rempli de détails familiers, racontant la vie quotidienne de l'étudiant, ses examens, ses succès, les leçons de ses professeurs, les séances publiques de dissection, « où se trouvent beaucoup de personnes et jusqu'à des demoiselles » ; les expéditions nocturnes au cimetière, où lui et quelques camarades vont, au péril de leur vie, déterrer des cadavres pour en faire en cachette l'autopsie chez un ami commun. Aujourd'hui, il

assiste à une exécution capitale : on brûle sans pitié des hérétiques, on mutile des criminels avant de couper leurs corps en morceaux pour les pendre, par quartiers, aux arbres et aux gibets hors la ville. Demain, il va faire une excursion aux environs, ou bien il analysera une longue lettre de son père « de cinq feuilles in-octavo reliées en forme de livre », où le vieux Platter donne à son fils des nouvelles du pays et lui parle de Madeleine, sa fiancée, qui l'attend, car il doit l'épouser dès qu'il aura le bonnet de docteur. La correspondance est très régulière entre le père et le fils; les lettres sont portées tantôt par des étudiants ou par des marchands qui vont et qui viennent, tantôt par un exprès, le jardinier Antoine, qui met vingt-six jours à faire le trajet à pied de Montpellier à Bâle, aller et retour.

En 1556, Platter est reçu bachelier en médecine. L'heure du retour a sonné; il faut partir, quoi qu'en dise certaine « demoiselle en pantalon de soie jaune tricotée, qu'il rencontre au bal, et qui lui demande pourquoi il veut absolument retourner dans son pays et quitter les demoiselles de France ». Il part « le cœur serré et les larmes aux yeux à la pensée de ne plus jamais revoir Montpellier, cette ville aimée ».

Le retour a lieu par Montauban, Bordeaux, Poitiers, Paris où Platter séjourne cinq semaines, Dijon, Besançon et Bâle.

Quand nous arrivâmes à Bâle et que je découvris les deux tours de la cathédrale que je n'avais pas vues depuis tant d'années, toutes mes peines furent oubliées. Je déchargeai contre la porte d'un jardin les deux balles de mon pistolet, et j'entrai en ville par la porte de Spalen. Jean, notre valet, m'accompagna jusqu'à *la Chasse*, la maison de mon père. Je sonnai; personne à la maison. C'était un dimanche après midi; la servante était au prêche, mon père à la campagne, et ma mère en visite chez des voisines. Mais bientôt elle accourut toute essoufflée, et me serra dans ses bras en fondant en larmes. Je la trouvai pâle et vieillie; elle portait, comme c'était la mode, un tablier vert à bavette montante et des souliers blancs.

Voilà un petit *instantané* du XVI[e] siècle que je recommande au lecteur. Cependant le père arrive à son tour, puis les amis, les voisins; on trouve Félix grandi, — il avait vingt-et-un ans et « la tête entière de plus qu'à son départ »; — chacun lui souhaite la bienvenue et toute la rue est en fête.

Je sus plus tard que la servante de Dorly Becherer, la sage-femme, pour être la première à l'annoncer à ma future, avait couru si vite et crié si fort en entrant dans la maison, que Madeleine en avait été toute saisie. Mes anciens camarades, informés de mon arrivée, s'étaient empressés de venir me voir. Nous dînâmes

ensemble, après quoi je les accompagnai à *la Couronne*. Madeleine me vit passer dans la rue, encore revêtu de ma cape espagnole, et s'enfuit.

Cette jolie scène, avec son mot de la fin si naïf et si inattendu, méritait bien d'être reproduite d'un bout à l'autre. Les échappées sur la Renaissance intime sont des plus rares, et celle-ci forme un petit tableau de genre, le *Retour au pays*, d'un charme pénétrant et d'une saveur exquise.

IV

Platter nous a menés en province du temps de Henri II ; rentrons maintenant à Paris avec Jérôme Lippomano, ambassadeur de la République de Venise auprès d'Henri III. Lippomano est venu en France en 1577, il y est resté trois ans et, suivant l'usage, il adresse à la Seigneurie, dès son retour, un rapport général sur les affaires de France. Ce rapport fort étendu contient beaucoup de particularités intéressantes sur la vie privée ; nous allons les résumer brièvement.

La noblesse porte l'habit court, car sa profession est le métier des armes, mais le vêtement est si varié de couleurs et de forme, qu'il serait impossible d'en donner un modèle; les nouveautés se succèdent non pas de jour en jour, mais d'heure en heure. La manière de porter le vêtement n'est pas moins bizarre : le manteau se pose sur une épaule et pend de l'autre côté; une manche du pourpoint est tout ouverte, l'autre boutonnée. A cheval, dans la ville, on met l'épée à la main et l'on court comme si on poursuivait l'ennemi. La toque n'est de mode qu'à la cour; hors de là, on trouve à peine dix personnes sur mille qui s'en servent.

Les femmes changent moins de modes que les hommes. La femme noble a le chapeau de velours noir et le masque; la bourgeoise, le chapeau de drap sans masque; la femme du peuple ne peut porter que des manches noires et d'une largeur modérée. Les Françaises ont la taille extraordinairement fine et se plaisent, au moyen de jupes à cerceaux, de vertugalles et d'autres artifices, à enfler la robe depuis la ceinture jusqu'en bas, pour se donner encore plus de sveltesse. La jupe de dessous est de très grande valeur et fort élégante; la robe de dessus, de serge ou d'escot. Cela vient de ce que les femmes à l'église, s'agenouillent et s'assoient par terre, sur la robe [1]. Par-dessus la chemise elles portent un busc

1. Les femmes élégantes ne s'asseyaient pas précisément sur leur robes, mais sur des coussins posés à terre. La petite bourgoise apportait son pliant :

Devotz sermons fréquenteras
Sans t'y asseoir pompeusement
Sur carreaux (coussins); mais y porteras
Ta selle (siège) à cordes humblement
(*Superfluitez des habits*, 1535.)

ou corps qu'elles appellent corps piqué, qui avantage la taille; elles attachent ce corps par derrière, ce qui donne plus d'élégance à la tournure. Elles se chaussent bien, avec la pantoufle basse et l'escarpin. Elles portent des perruques (des faux cheveux) et des arcelets (petits arceaux métalliques) pour donner plus de largeur au front. A l'église les grandes dames, chacune à leur tour, quêtent pour les pauvres avec une coupe d'or ou d'argent.

Très dévote en apparence, la Française est très avenante et très libre en réalité. Elle s'arrête pour parler aux passants et va seule à l'église ou au marché [1]. Elle est fort gracieuse dans sa manière de recevoir et de causer, et n'a qu'un défaut saillant, l'avarice. Dans la rue, la jeune fille sort avec sa mère qui la précède; les servantes viennent ensuite. Quand elle va à la campagne, elle monte à cheval en croupe d'un serviteur, en se tenant à la selle.

Paris renferme quelques édifices magnifiques, mais les maisons, pour la plupart, sont faites de bois et de mortier. Toutefois on commence à bâtir avec une certaine pierre très tendre qui durcit à l'air. On garnit l'intérieur des maisons avec des nattes de paille qui défendent du froid en hiver et de la chaleur en été. Les maisons se louent presque toujours garnies, au jour ou au mois, les concierges (*conserghi*), qui sont les fermiers des maisons et des palais, ne pouvant pas en disposer autrement dans la crainte que les maîtres ne reviennent à la Cour; car alors il faut déguerpir sans retard, ce qui est arrivé au nonce du pape. On peut aussi louer non meublé, et en moins de deux heures, on trouve tout ce qu'il faut pour garnir entièrement un palais magnifique, vaisselle, tapisseries, linge, etc. En outre on a la ressource des ventes publiques qui se tiennent souvent en divers endroits de la ville.

Dans l'île de la Cité, le Palais renferme quantité de boutiques; on y rencontre une foule de cavaliers et de dames, le roi même et la cour. Le Palais est un lieu de rendez-vous et, pour tout dire, l'entremetteur des amoureux, *il ruffiano delli amanti*.

On compte à Paris plus de 1,800 jeux de paume, et la seule dépense des paumes s'élève à mille écus au moins par jour. Les Français se plaisent beaucoup à ce jeu, et s'y exercent avec une grâce et une légèreté merveilleuses.

Le Français mange quatre ou cinq fois par jour, sans règle ni heure fixe. Peu de pain et de fruit, beaucoup de viande et de pâtisserie. Bouchers, rôtisseurs, revendeurs, pâtissiers, cabaretiers, taverniers pullulent dans la ville. En moins d'une heure, on vous accommode un dîner, un souper pour dix, pour vingt, pour cent personnes. Il y a des cabaretiers qui vous donnent à manger chez eux à tout prix, depuis un teston jusqu'à vingt écus par tête.

1. La liberté des Françaises devait d'autant plus étonner Lippomano, que les Italiennes, et particulièrement les Vénitiennes, étaient tenues avec une extrême rigueur. Misson, qui visita l'Italie un siècle plus tard, parle encore de « la prison perpétuelle des pauvres Italiennes. Les Vénitiennes sont tellement resserrées qu'à peine peut-on les voir, même à l'église ; elles sortent rarement, toujours en gondole et accompagnées de deux ou trois vieilles qui ne les abandonnent jamais ». Brantôme (*Vie de M. de Bourbon*) parle également « des Romaines à qui leurs maris font tenir chambre serrée ».

Au fond, sauf quelques variantes, le Parisien du XVIe siècle ressemble fort à son petit-neveu du XIXe. Aujourd'hui les femmes se font la taille aussi fine, et par les mêmes procédés ; leurs modes changent un peu plus, et celles des hommes un peu moins, il y a compensation. Les boulevards ont remplacé le Palais ; la paume est devenue le tennis, la taverne est un café, le cabaretier un restaurant, et le concierge un concierge.

EDMOND BONNAFFÉ.

(*La suite prochainement.*)





L'ART DÉCORATIF

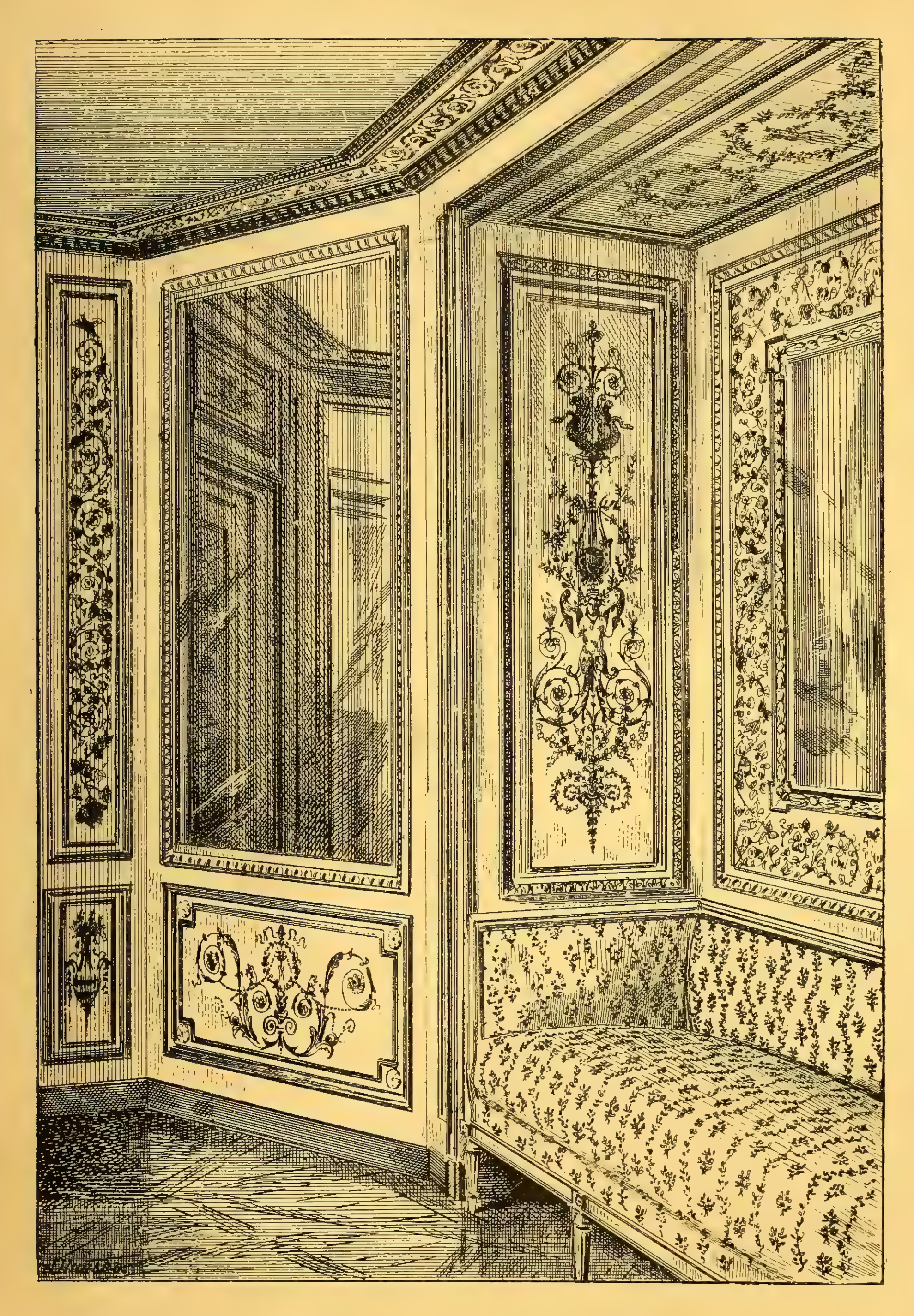
DANS LE VIEUX PARIS

(SEIZIÈME ARTICLE[1].)

Primitivement, des bâtiments de Gabriel, sur la place de la Concorde, celui de droite était affecté au Garde-Meuble de la Couronne; il est aujourd'hui occupé par le ministère de la Marine. Par un hasard heureux, la décoration intérieure du monument est presque aussi complète que celle du dehors, et les motifs artistiques y sont si nombreux, qu'une monographie seule pourrait les signaler tous. Pour nous, à qui l'espace est limité, nous devons nous borner à donner un aperçu rapide de ses richesses principales.

Le grand escalier qui menait aux salles d'exposition des pièces les plus précieuses de l'ancienne collection royale, se développe autour d'une rampe à ornements entrelacés dont les fleurons étaient autrefois dorés. Son aspect grandiose n'a rien à envier à celui de l'École militaire. Sur les paliers s'ouvrent des portes dont les panneaux représentent des attributs militaires. Quatre autres portes à trophées, d'un superbe travail, décorent le vestibule d'entrée. La salle à manger

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e per., t. IX, p. 183, 394, 467; t. V, p. 134, 267; t. VI, p. 135, 252, 404; t. VII, p. 238; t. VIII, p. 218; t. IX, p. 238, 318; t. X, p. 254 et 341; t. XI, p. 338.



ENCOIGNURE D'UN BOUDOIR DE L'ANCIEN HOTEL DE CRILLON.

(Bâtiments de Gabriel. — Place de la Concorde.)

des fêtes est également entourée de lambris et de portes du même travail et surmontée d'un plafond à trois caissons. Ce salon et les autres faisant suite qui ouvrent sur la colonnade, sont séparés par des tambours dans lesquels débouchent des doubles portes sculptées sur les deux faces, et dont les parois sont également sculptées, de manière à présenter chacun l'aspect d'un petit boudoir tout sculpté et doré Dans le premier salon des amiraux, nous ne ferons que citer les portes et les caissons du plafond, pour nous arrêter devant une déli cieuse cheminée de marbre blanc ornée de masques comiques dans le style antique, reliés par des pampres et des thyrses. Le second salon des amiraux joint à ses belles portes dorées un entourage de glace et un dessus de cheminée dont une partie de l'ornementation se ressent de l'influence du style Louis XV, tandis que le reste des sculptures rappelle les compositions de Delafosse et de Cauvet. Sur la corniche de cette belle et intacte pièce, court une charmante guirlande de feuilles d'eau. La galerie dorée qui dessert tous ces salons sur la cour intérieure est éblouissante de richesse. Ce ne sont que portes à trophées et à attributs, que panneaux sculptés, que dessus de porte, qu'encadrements de glaces à guirlandes et plafonds à caissons présentant les meilleurs motifs dans le style Louis XV ou Louis XVI. Dans la salle à manger particulière du ministre, on retrouve les mêmes portes, mais elles sont peintes en bois naturel. Un petit boudoir à boiserie simplement moulurée, n'offre de remarquable qu'une cheminée exquise de marbre blanc, dont les montants à balustre sont entourés d'une guirlande séparée par un ruban. Celle du salon rouge a sa tablette de marbre gris garnie de médaillons de femmes encadrés par des guirlandes retombantes en cuivre ciselé qui font déjà pressentir les lourdeurs du premier Empire. Au-dessus s'appuie une glace à encadrement avec un médaillon soutenu par des tiges de fleurs. Dans le salon jaune, les quatres portes sculptées à fronton sont surmontées de médaillons où sont des figures mythologiques dorées et accostées chacune de deux génies en stuc blanc. On y remarque aussi une frise de plafond d'une originalité très élégante et le couronnement de la glace sur la cheminée. Mais l'œuvre la plus intéressante est la cheminée elle-même dont la plinthe de marbre rouge est incrustée de couronnes de pampres enlacés, en cuivre, et de rosaces. Sur les montants sont appliquées deux grandes têtes de boucs sortant d'un trophée de pampres de la plus vigoureuse exécution. Devant cette belle œuvre on ne peut qu'évoquer le souvenir des ciselures de Gouthière et des arabesques de Cauvet. Une chambre à coucher qui,



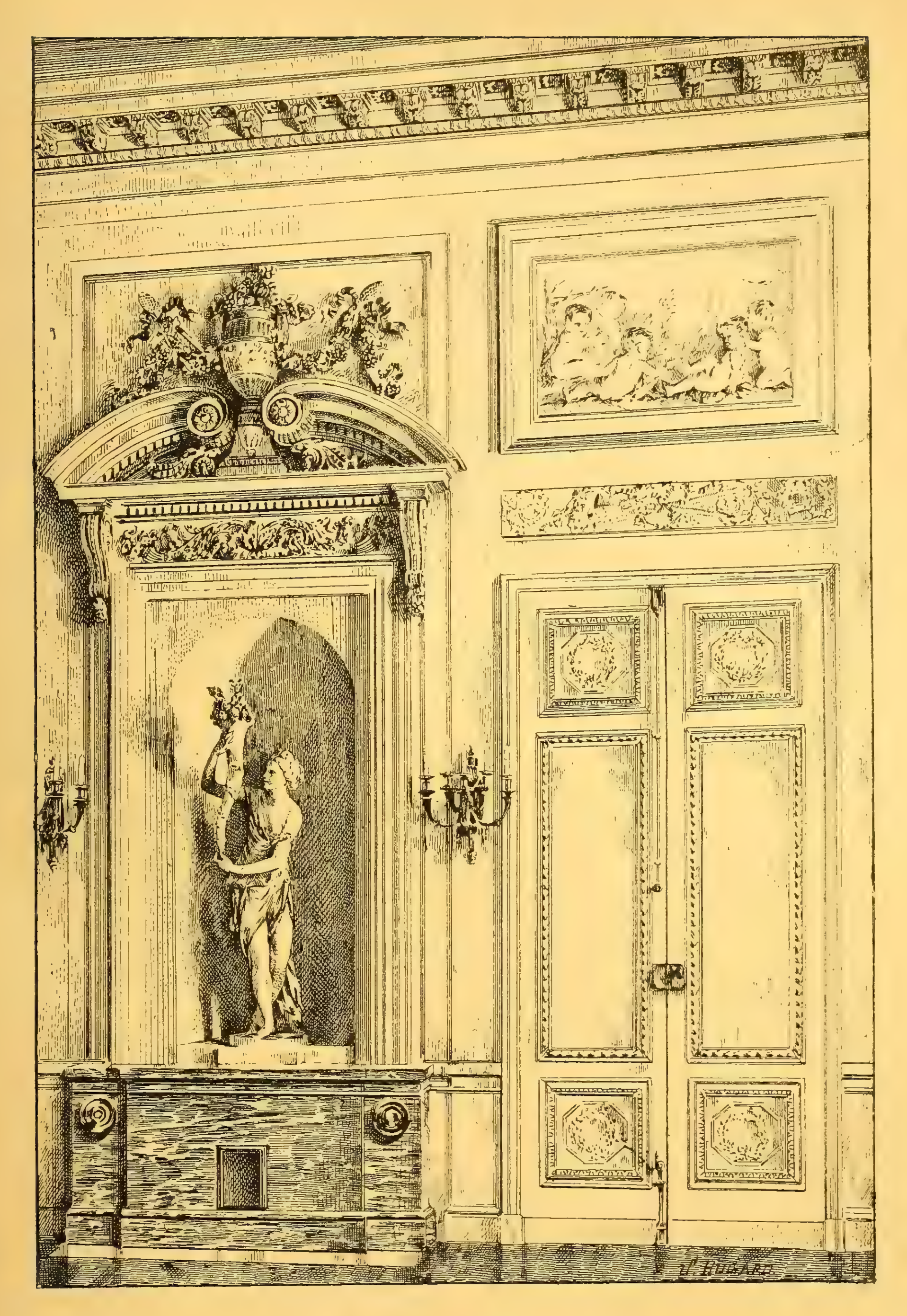
ANGLE DE PLAFOND DU GRAND SALON DE L'HOTEL DE CRILLON.

(Bâtiments de Gabriel. — Place de la Concorde.)

malgré la tradition, n'a jamais servi à Marie-Antoinette, possède une alcôve demi-cintrée et des glaces à couronnement d'une délicate exécution. Sur les portes et dans la partie supérieure des panneaux sont encastrés des vases de fleurs peints dans le goût des Tessier et des Leriche. Des enroulements de feuillages et des consoles à feuilles d'acanthe en bronze ciselé, sont encastrés dans le marbre de la cheminée. Bien que divisée en deux par une cloison provisoire, l'antichambre montre dans la niche de son poêle une statue de Flore tenant une guirlande, sculpture en pierre que l'on peut attribuer à Falconnet; vis-à-vis se trouve un bas-relief encadré de pilastres corinthiens. Dans la chambre à coucher du ministre, les trumeaux des portes sont décorés de vases de fleurs en bois doré; sur l'un des côtés est une cheminée demi-circulaire dont le principal motif est un masque d'Apollon entre deux guirlandes d'olivier et des consoles cannelées en bronze doré. Une deuxième chambre à coucher offre un encadrement d'alcôve et des panneaux sculptés à guirlandes de fleurs.

Cette longue nomenclature est loin d'avoir épuisé tout ce qui peut intéresser le curieux au ministère de la Marine. Les appartements de l'entresol et ceux du deuxième étage renferment encore d'autres décorations sculptées, des cheminées ornées de bronzes dorés, des restes de fleurs peintes sur verre, semblables à celles des boudoirs de Fontainebleau. On y trouve également des bureaux, chefs-d'œuvre de l'ébénisterie de Louis XIV et de la Régence, de grands buffets exécutés par Cressent sur les dessins des Slodtz pour le roi Louis XV, qui sont uniques par leur importance et par la beauté de leurs cuivres, des pendules, des candélabres, des bras de lumière et des lustres qui proviennent des anciens palais royaux. Nous ajouterons que les magasins du Mobilier national possèdent un certain nombre de grandes armoires-vitrines décorées des masques du Soleil sculptés et dorés, que l'on voyait dans les salles d'exposition du Garde-Meuble avant la Révolution.

A l'extrémité occidentale de la place Louis XV, le pavillon situé à l'angle de la rue Boissy-d'Anglas a reçu le nom d'Hôtel de Crillon, bien qu'il ait été disposé primitivement pour le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la chambre, et l'un des curieux les plus raffinés de son époque. Il avait confié la décoration intérieure de sa demeure à l'architecte Pâris, dessinateur du Cabinet du Roi, qui a légué au Musée de Besançon la majeure partie des compositions destinées à cet hôtel. Le duc d'Aumont s'est rendu célèbre par la protection qu'il accordait au ciseleur Gouthière, dont il possédait



SALLE A MANGER DE L'HOTEL DE CRILLON.

(Bâtiments de Gabriel. — Place de la Concorde.)

les principaux ouvrages. De tels auspices nous faisaient espérer des jouissances artistiques que la réalité est venue satisfaire. La pièce principale de l'hôtel est un immense salon dans lequel sont ouvertes six portes monumentales à entablements, qui s'élèvent jusqu'à la voussure d'un plafond très élevé, sur lequel se détachent en relief des trophées d'armes et des aigles soutenant des cartouches qui garnissent les angles. Une cheminée de marbre blanc, admirablement ciselée, sert d'appui à une immense glace entourée d'une bordure à couronnement de fleurs. L'aspect général de cette pièce laisse une impression de décoration grandiose. Un second salon, servant de salle de billard, offre les mêmes motifs d'ornement, mais sa cheminée de marbre rouge est garnie d'une galerie en cuivre doré qui date du premier Empire. Dans la chambre à coucher, l'alcôve est soutenue par deux colonnes de bois doré, laissant de chaque côté un passage, disposition que l'on trouvera souvent répétée au commencement du XIXe siècle. La cheminée, dont les bronzes représentent une tête d'Apollon au milieu d'une double guirlande de feuillages, est une merveille de ciselure. S'il reste dans l'hôtel de Crillon des traces de Gouthière, c'est certainement là qu'il faut les chercher. Un petit boudoir-méridienne à plafond bas et à pans coupés, avec un renfoncement pour le canapé comme à Versailles, est revêtu d'arabesques imitées des fresques de Pompéi, peintes avec un précieux fini sur fond doré. Un autre salon moins complet ne possède plus que quatre portes dont les panneaux montrent des figures de femmes entourées d'arabesques, peintes dans le style de Lavallée, ainsi qu'une cheminée avec des appliques de cuivre d'une facture plus ordinaire. Par ses vastes proportions, la salle à manger forme un digne pendant au grand salon. Les niches des deux statues, les entablements de portes et les deux longs bas-reliefs à couronnes entrelacées avec des médaillons à attributs qui avoisinent la porte d'entrée, sont composés avec une vigueur très mouvementée. On doit regretter cependant que l'architecte Pâris ait répété, trop servilement parfois, des ornements antiques qui tous n'étaient pas des modèles de bon goût.

Les maisons de la rue Royale construites en même temps que la place Louis XV, avaient reçu pour la plupart une ornementation artistique. Quelques-uns de ces intérieurs sont restés intacts et nous pouvons en citer deux comme des types de l'art décoratif vers la fin du règne de Louis XV. La maison (n° 6) où a habité Mme de Staël, a conservé son grand portail, comme l'ont fait la majeure partie des hôtels de cette rue. En montant un escalier à rampe de fer,

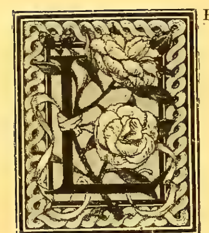
on arrive dans un salon à boiseries, avec pilastres et encadrements dorés d'un grand style. Au-dessus des six portes sont assises des figures allégoriques de femmes. Quatre glaces à couronnement cintré et à guirlandes se répètent deux par deux. Autour du plafond s'étend une corniche dorée dont quatre groupes d'enfants occupent les angles; un cinquième bas-relief à sujets d'enfants forme la rosace centrale. Une cheminée de marbre gris à consoles d'acanthe et à bandeau de fleurons en cuivre ciselé, achève de donner à cette pièce un caractère artistique. Un second salon, moins important et moins complet, possède cinq portes à trumeaux représentant des médaillons en plâtre accostés de guirlandes, et des glaces surmontées de vases à guirlandes encadrant un panneau rectangulaire en bois doré. Il en est de même de la salle à manger, qui n'offre plus d'intéressant que six dessus de porte de style Louis XVI, à figures d'enfants entourant un grand vase. La pièce la plus importante de la maison portant le n° 17, est un salon comprenant quatre portes à frontons supportés par des consoles au-dessus desquelles sont placés des bas-reliefs rectangulaires en plâtre, représentant des enfants se terminant en feuilles d'acanthe et tenant des corbeilles de fleurs. Deux glaces à bordures de feuillages sculptés, l'une s'élevant au-dessus de la cheminée et l'autre lui faisant vis-à-vis, ainsi qu'une cinquième porte à voussure sculptée, donnent à cette pièce le caractère de l'époque de Louis XVI. Uu escalier à rampe de fer dans le style attardé de Louis XV, conduit à cet appartement dans lequel M. Droz a rassemblé une collection choisie d'objets d'art et de pièces d'ameublement du même temps.

A. DE CHAMPEAUX.

(*La suite prochainement.*)

CORRESPONDANCE D'AUTRICHE

LA TROISIÈME EXPOSITION INTERNATIONALE DES BEAUX-ARTS
ET L'EXPOSITION DES ARTS GRAPHIQUES A VIENNE



Le 6 mars s'est ouverte à Vienne la troisième exposition internationale de peinture. Les deux premières n'avaient guère fait parler d'elles; et si cette troisième mérite d'attirer l'attention, c'est encore plus à cause de l'effort accompli sur un terrain mal préparé, et au milieu d'encouragements timides, par un vaillant petit groupe d'artistes autrichiens, qu'à cause du nombre des œuvres de valeur exposées. Cette petite pléiade autrichienne d'artistes modernes, qui cherchent de tout leur pouvoir à éveiller un peu le goût artistique de leur capitale et qui prennent leur mot à Paris ou à Munich, aura certes beaucoup à faire pour élever le sentiment du public viennois au niveau de celui du public parisien.

Quand il s'agit de peinture, il faut bien l'avouer, nous sommes ici très loin de Paris ou de Munich! MM. Bonnat et Carolus Duran, qui sont venus représenter la France à la cérémonie d'inauguration présidée par l'archiduc Rainer protecteur attitré de l'art en Autriche, ont eu beau, dans leur aimable discours, se consoler du regret de ne pouvoir remercier leurs hôtes en allemand par l'inévitable formule de « l'art, langue universelle », il n'y a précisément pas de ville au monde où ce langage, ou plutôt les formes modernes de ce langage, soient moins comprises qu'à Vienne. Sauf quelques rares amateurs au premier rang desquels il faut mentionner le comte Lanskorowsky-Brzezic, et le marquis Pallavicini, l'aristocratie autrichienne manifeste le goût le plus déplorable pour la photographie peinte et la chromolithographie. L'unique grand peintre produit de nos jours par Vienne, Pettenkofen, n'y a jamais été réellement apprécié. Quant à Makart, on sait à quoi en est réduite la réputation de son art décoratif un peu gros et théâtral; et qui étudie aujourd'hui son œuvre est stupéfait de l'engouement qu'elle a pu provoquer.

La meilleure preuve du goût malheureux du public viennois acheteur est dans ce fait-ci : jamais on ne croirait sans l'avoir contrôlé à l'insignifiance de la généralité des œuvres vendues. Littéralement, tout ce qui est très mauvais a été acheté : toutes les anecdotes mesquines et fignolées, tout ce qui ressemble à un dessus de

tabatière ou de bonbonnière, tout ce qui a le conventionnel et le luisant de la photographie peinte s'est enlevé dès les premiers jours. La salle que les Hollandais avec leur chef de file Israëls remplissent de morceaux superbes, aquarelles fougueuses, paysages lumineux, ou intérieurs enfumés, saisissants effets de brouillard ou d'hiver, reste presque toujours déserte. Enfin, détail particulièrement viennois, pour attirer le public plus nombreux, un jour par semaine, le jeudi, un orchestre militaire exécute à l'intérieur même de l'exposition des valses de Ziehrer et de Strauss.



MON VILLAGE NATAL, PAR M. TH. VON HÖRMANN.

(Exposition de Vienne.)

Au premier abord on est pris d'un peu de mauvaise humeur à parcourir ces petits locaux où l'on aurait pu organiser une exposition d'un caractère tout à fait spécial : une sorte de succession de salons carrés de la peinture moderne, où réunir les œuvres les plus belles ou les plus exquises des meilleurs artistes contemporains, une sélection absolument impeccable de toiles caractéristiques. Et c'était ce que le comité viennois espérait en faisant appel aux *gouvernements*, et non pas aux artistes. Mais les gouvernements ont d'autres préoccupations que de procéder à un triage aussi compliqué et aussi délicat... Les invitations dès lors ont été faites un peu à tort et à travers; les artistes ne se sont guère entendus entre eux pour former des ensembles un peu homogènes; aussi chaque section se présente avec plus ou moins de désordre, des inégalités et des trous tels qu'il est impossible absolument de se faire, d'après l'exposition de Vienne, une idée exacte de la peinture étrangère.

On attendait en particulier avec la plus impatiente curiosité les envois de la France, considérée à bon droit comme la révélatrice, l'initiatrice et en quelque sorte le pivot d'où rayonnent toutes les tendances de l'art moderne. Certains artistes autrichiens dont les œuvres sont très discutées dans leur pays, attendaient de la section française la justification de leurs idées et de leurs procédés aux yeux de leurs compatriotes; or ils ont été déçus. De même les innombrables lecteurs de la grande *Histoire de la peinture moderne* du Dr Muther qui s'étonnent un peu de la belle part, la plus belle, réservée à la France, comptaient trouver à l'exposition une confirmation de l'enseignement que leur a été ce beau livre; eux aussi ont été déçus. Pis que cela, certaines très brillantes notoriétés ont eu le tort d'exposer de manière à rendre inintelligible leur réputation; tel grand nom signe des œuvres tout à fait de second ordre. Enfin, les quelques œuvres françaises très méritoires apparaissent si isolées au milieu de toiles quelconques, qu'un grand malaise prend le visiteur : il a le sentiment que l'école française contemporaine semblera à Vienne un peu inégale, rapetissée et incohérente. On ne trouve là ni une réduction à peu près exacte de l'immense moyenne des efforts estimables que l'on peut constater à tous les Salons annuels, ni un choix judicieux d'œuvres typiques qui peuvent passer pour modèles, mais un ramassis incertain absolument livré au hasard. On dirait tout cela comme tiré au sort, dans le tas.

Les tableaux français très intéressants sont tous déjà connus à Paris. M. Puvis de Chavannes a envoyé une femme au bonnet phrygien, assise sous des arbres fleuris au haut d'une falaise, morceau très doux et très harmonieux, excellent vu après d'autres œuvres du maître, mais qui, à lui seul, n'expliquera jamais à un curieux, qui commence son éducation artistique ou qui n'a pas voyagé en France, ce qu'est l'œuvre de Puvis de Chavannes et en quoi consiste son parti pris décoratif. Or, les expositions, pour accomplir leur but, devraient avoir aussi leur utilité pédagogique, point sur lequel le comité viennois avait insisté particulièremsnt pour mener la sienne à bonne fin. De même le portrait en satin blanc de M. Bonnat, le dos de femme nue de M. Carolus Duran, le vieux moine lecteur de M. Jean-Paul Laurens, le fin profil aux voiles noirs et verts de M. Agache, la petite scène mortuaire musulmane de M. Gérome et les soldats de 1800 et 1806 de M. Detaille ne suffisent pas du tout à justifier aux yeux du public autrichien la juste renommée de ces peintres. En revanche, les paysannes d'Artois de M. Jules Breton, les paysages de MM. Harpignies, de Curzon, Clary, Montenard, Muenier, Gagliardini, Guillemet, Sisley, Vollon, Baillet, Billotte, Nozal, Demont, le torse de femme nue de M. Raphael Collin et la femme assise dans un jardin, de M. Roll, sont suffisamment caractéristiques et disent assez la manière dont ces artistes comprennent la nature. Au reste, les peintres de la vie sont toujours plus accessibles et sujets à discussions plus raisonnables que les peintres d'idéalité, toujours en butte à tant de partis pris. Disons à ce propos que la plupart des néo-idéalistes du Champ-de-Mars manquent à la petite fête artistique viennoise; Mme Demont-Breton seule y apporte un Giotto enfant inspiré de Burne Jones.

L'Allemagne, on le sait, a rattrapé en dix ans beaucoup du temps jadis perdu à ne pas vouloir se lancer courageusement dans la voie du réalisme et de la copie exacte de la nature qui demeurent le fondement de toute étude artistique et qui sont toujours nécessaires pour préparer les avènements de maîtres idéalistes comme Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Burne Jones et Böcklin. Eh bien, si l'on peut

se faire à Vienne une assez juste idée de la peinture allemande contemporaine réaliste, l'ensemble de la peinture allemande toutefois est presque aussi mal résumé que l'ensemble de la peinture française; il suffira de faire remarquer que Böcklin, Franz Stuck et Klinger manquent à l'appel. Lenbach, qui semble un arrière-petit-fils atténué de Van Dyck et Rembrandt mêlés, a deux portraits du même homme, le compositeur Brüll, et de nouveau, à les voir, un Français cette fois, ne comprendrait jamais ce qui a pu faire l'universelle réputation du peintre attitré de M. de Bismarck. Le meilleur portrait de cette section, même avant celui de la dame en lilas de M. Rafael Schuster-Woldan, même avant celui de la dame en rouge de M. Fritz von Kaulbach est sans contredit celui d'un souriant, aristocratique et délicat petit jeune homme blond berlinois, de M. Ferdinand Schauss, œuvre d'une observation pénétrante et d'une très belle venue. Au milieu des très nombreux paysages et scènes réalistes il est impossible cependant de déterminer de nouvelles tendances ou d'augurer des originalités déclarées. Disons seulement que le nombre des œuvres réellement estimables est si grand que la moyenne de la section allemande pourrait peut-être passer pour un peu plus élevée que celle de la section française, avec des individualités moins brillantes. En général il s'agit de sujets bourgeois ou campagnards patiemment observés et âprement rendus : les trois petites filles dans un champ qui reçoivent en pleine face les reflets du soleil couchant par M. Carl Frithjof Smith, la jeune femme en sabots qui tricote assise solitaire dans les dunes baltiques, sous un ciel cru à la tombée de la nuit, tandis que deux amoureux apparaissent au bout d'un sentier; enfin deux beaux triptyques réalistes. L'un, le chant du peuple allemand, de M. Ludwig Dettmann, est ainsi conçu : l'étudiant sur les grand'routes de son tour d'Allemagne, fraternise avec ses camarades; l'amoureux, le soir dans les champs, s'attarde avec son amante; enfin le soldat, mort à son poste, gît dans les prés ; et pour fond les trois panneaux ont des paysages plantureux qui déferlent foisonnant de fleurs vers les lointains horizons. Ce même Ludwig Dettmann gouache de magnifiques aquarelles : maisons ou barques de pêcheurs des bords de la Baltique. Le second triptyque est de M. Walther Firle ; tiré du « Pater noster », il illustre le « Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien », par un repas d'honnêtes ouvriers; le « Pardonnez-nous nos offenses » par le retour de la fille prodigue dans l'échoppe paternelle, et surtout le « Que votre volonté soit faite » par un intérieur baigné de la lugubre lumière rousse d'une veilleuse, et où une vieille mère sanglote en veillant son fils mort. Parmi les marines, signalons un rivage écumant à la Riviera, de M. Willy Hamacher, une côte anglaise à embruns boueux et à pittoresques bicoques rouges, vrai décor d'une scène de Walter Scott, de M. Rudolf Hellwag. Parmi les paysages il faut mentionner une campagne hollandaise de M. Hermann Baïsch qui excelle à rendre les gras pacages des Pays-Bas ou les pâturages mouillés des Alpes; puis deux fois le même site de M. Charles J. Palmié : un vieux pont et une vieille tour au pied de rochers, une fois embrasés, l'autre fois complètement estompés dans la nuit. Enfin de Gertrude Staats un fouillis de sauvages fleurs rouges sur un sol accidenté et rocheux du Riesen-Gebirge.

L'Autriche-Hongrie participe au notable progrès de l'Allemagne. Voyez le puissant et vigoureux effet de neige de M. Falat, retour d'une chasse à l'ours à travers les épais halliers blancs d'une forêt de Galicie, et pour le contraste, voyez son aquarelle si parisienne et d'une si gaie couleur : une vue de la butte Montmartre;

enfin son marché galicien, autre aquarelle, mais très hâtive et de la plus remarquable souplesse. Une demoiselle Olga von Boznanska, de Cracovie, a un portrait de jeune homme d'une simplicité, d'une largeur tout espagnole, à coup sûr le meilleur de la section, et auprès duquel les portraits de M. Heinrich von Angeli, le peintre officiel du grand monde viennois, pâlissent un peu.

Les scènes de la vie populaire autrichienne ont inspiré quelques heureux morceaux : le pèlerinage à Maria-Zell de M. Alex. Goltz, un élève de Feuerbach jusqu'ici remarqué surtout par son marché de Raguse et par le rideau du théâtre Mozart à Salzbourg; le retour au pays de M. de Hœrmann, un vigoureux et sain impressionniste qui décrit un grand paysage de neige sous un ciel opaque avec au premier plan une jeune fille qui, sur la hauteur d'où elle découvre pour la première fois le village natal où elle rentre, s'est agenouillée devant un de ces pieux édicules qui abondent sur les routes du pays. Autant un sujet sentimental est insipide, traité en anecdote ou petite illustration, autant il peut, en une page d'une semblable largeur, où gît toute la poésie de l'hiver et de la chaude intimité du foyer annoncée par les fumées du village, devenir intéressant et poignant. Un lever de soleil dans un brouillard d'automne du même auteur, est non moins estimable. M. Rudolf Ribarz, un patient un sage et un sincère, absolument digne de la grande génération de 1830, a rapporté de France et de Hollande des paysages et des panneaux décoratifs où parfois les plantes potagères et les arbres fruitiers les plus vulgaires concourent, nouvellement et très heureusement interprétés, à une ornementation de style, aussi bien que les fleurs les plus rares et les plantes les plus luxueuses. Sa vue de Vienne prise du Belvédère est un échantillon de sa manière d'unir le paysage aux plantes décoratives. M. Engelhart s'est fait le peintre des curieux voyous viennois; il s'attaque en outre avec succès aux nus en plein air, et la femme dans un verger, Ève réaliste attirant à elle les branches d'un arbre, est l'une des œuvres les plus chaudement discutées de l'exposition. Il est très regrettable que M. Engelhart n'y ait pas envoyé les grands panneaux pour une salle de concert de Budapest qu'il vient d'achever; c'est ce qui a été peint jusqu'aujourd'hui de plus hardi en Autriche. M. Alois Delug, intitule « Vent de Mars » une idylle à la fois robuste et exquise : dans une prairie desséchée au bord d'un grand lac blanc, une paysanne et sa mignonne petite fille enlèvent la lessive fraîche dont le vent balance et fait claquer encore une partie sur les cordes. Nous ne noterons qu'une scène mythologique de M. Adolphe Hirschl et qu'une scène historique, le Convoi funéraire du général Marceau, par M. R. von Ottenfeld : l'archiduc Charles (21 septembre 1796) fait rendre aux troupes françaises la dépouille mortelle du général. Passons encore devant une belle marine grise à écume laiteuse, récif près de Gênes, de M. Alfred Zoff, devant le marché aux fruits à Vienne de M. Moll et devant la vieille femme à la fenêtre de M. Franz Hohenberger. Un site bien hongrois est celui qu'a recouvert d'un joli effet de brouillard M. le baron Ladislas Mednyanszky, bord de rivière près de Munkacs avec troupeau à l'abreuvoir. Comme contraste remarquons le soir dans une banlieue de grande ville italienne, où des maisons neuves poussent dans des terrains vagues, de M. Gustave Mannheimer. M. Joseph Karmansky, de Cracovie, en rapporte un joli bord de Vistule vert et gris, très limpide.

Aux sections scandinaves, rien de neuf. Toujours les belles vagues transparentes telles que celles où se jouent des marsouins de M. Niss Thorvald, les inévitables fjords ou villages de pêcheurs de M. Normann, une magnifique eau courante rose

de M. Thaulow et quantité de scènes réalistes tirées de la vie des pêcheurs de la côte; telles cette fête de la grand'mère, de Hugo Salmson, un maître tableau d'intérieur aussi mal placé que son mérite est grand.

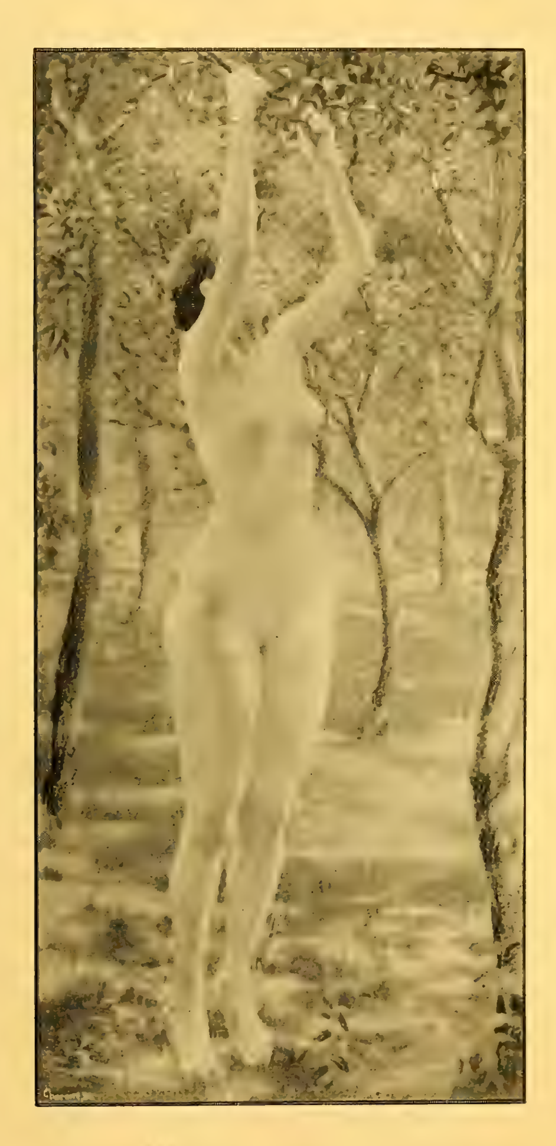


FIGURE ALLÉGORIQUE DE L'ÉTÉ, PAR M. ENGELHART.

(Exposition de Vienne.)

En Italie il ne faut s'arrêter que devant des peintres d'Alpes d'une vigueur et d'une crânerie toutes méridionales malgré les colorations crues et les végétations septentrionales de la montagne, tels que MM. Giorgio Belloni et Filippo Carcano.

M. Alessandro Morani peint les moissonneurs dans les marais Pontins avec des procédés renouvelés des vieux maîtres allemands et italiens.

La peinture d'histoire fleurit surtout en Espagne et fournit les deux plus grandes toiles de l'exposition : le triomphe de la dogaresse Foscari et la mort du Toréador, de José Villégas. Retenons, pour d'extraordinaires qualités de finesse dans le gris, la petite vue de la sierra Guadarrama de M. Aureliano de Beruete.

Les Belges sont très mal représentés. Les pêcheurs de crevettes à Nieuport de M. Edgar Farasyn et ceux de M. Isid. Verheyden méritent seuls d'attirer l'attention. Mais j'ai déjà dit combien la petite exposition hollandaise était homogène et complète. Les paysagistes de ce pays forment un petit groupe de braves, serré, compact, et tous ils rendent leur pays, malgré des différences d'individualité très tranchées, avec un sentiment de poétique et ample réalisme qui permet de les confondre tous dans la même élogieuse mention.

Avec la Hollande, l'Angleterre est la mieux représentée et pour la même raison. Tous ses peintres ont aussi des caractères communs et il se dégage de leurs œuvres un esprit général, mais qu'ils doivent, eux, à leur respect de la tradition. On rencontre à cette section, de même qu'à la hollandaise, beaucoup moins d'œuvres franchement médiocres que dans les autres, et il s'y trouve le tableau capital, le clou de toute l'exposition : la Frédégonde d'Alma Tadéma, peinture à la fois archaïque et réaliste, d'un coloris lumineux et ambré, profondément psychologique, d'une royale distinction, œuvre pleine de recherches historiques et artistiques sans maniérisme ni pédantisme, déjà ancienne, mais qui nous paraît surpasser hautement même les meilleures d'entre les récentes œuvres du même maître. Mme Marianne Stokes a brossé une salutation angélique où une Sainte Vierge bleue dort sur la paille, bercée par le chant de deux petits anges, vêtus d'un rouge inouï ; la violence de ce coloris grumeleux n'enlève rien à la paix et à la simplicité de cette composition peu ordinaire. C'est dans cette section surtout qu'il faudrait citer une vingtaine de portraits tous très distingués : l'un au pastel tout en couleurs ardoisées et gris fer, confortable et froid, bien anglican, que M. Stott of Oldham intitule : « Devant le foyer » ; c'est celui d'une jeune femme en deuil assise à sa cheminée. Avec les éléments les plus simples et même les plus bourgeois de la vie réelle, les Anglais excellent à atteindre le style, à faire rentrer les éléments modernes les plus imprévus dans la tradition, et à exprimer le mystère et l'indéfinissable qui sont parfois dans les appartements et les objets les plus simples. Les portraits de M. Cameron sont caractéristiques de ce fait : tantôt cet artiste sait rendre presque fantastique une exquise et falote petite créature blonde errant sous bois, tantôt il assied devant un bouquet d'anémones, qui ressemble à une envolée de papillons rouges et jaunes, une bizarre et gracieuse fillette vêtue et coiffée de nuances fausses dont les harmonies rares surprennent sans cesser d'apparaître d'un insigne bon goût. Je laisse de côté les paysages anglais, car de même que les portraits, il faudrait les citer presque tous ; j'en retiens cependant un, petit paysage marocain de M. T. Millie Dow, dont les verts blêmes, piqués d'iris étranges, confirment la révélation que fit, aux voyageurs qui ne connaissent du Maroc que Tanger, le livre de M. Pierre Loti.

Il y a peu à s'arrêter à la sculpture, très rare et très quelconque. Cependant, les colossales figures de M. Tilgner, pour le monument de Werndl, à Steyer, la grande fabrique d'armes de l'Autriche, sont une œuvre importante. Bien amusant, le vieux silène ventru, enivré et endormi sur sa cruche, de M. Josef Rona. Enfin, l'une des



L'ARCHIDUC CHARLES RENDANT AUX TROUPES FRANÇAISES LE CORPS DE MARCEAU, PAR M. RUDOLF VON OTTENFELD.

(Exposition de Vienne.)

plus exquises choses qui se puissent voir, est le jeune et frais portrait en chasseur, que M. Alois Strobl a fait du petit archiduc Ladislas.

Telle, arpentée à grands pas et étudiée à grands traits, cette exposition internationale de Vienne. On peut dire de l'ensemble ce que j'affirmais de la section française, aussi bien que de toutes les autres, sauf la Hollande et l'Angleterre: c'est un cumul d'œuvres éparses, heurtées, sans hiérarchie, sans critique, sans ordre. Et puis, la marge qu'il y a entre les meilleures œuvres et les pires réellement peut aller du musée le plus sévère au plus infime bazar; c'est trop d'espace!

Les Viennois, eux, croyaient avoir organisé leur exposition pour le mieux; ils ont invité de tout cœur et ont cru bien faire, en procédant aux invitations par pays et non point par artiste. Ils ont accompli, envers les hôtes qui leur sont arrivés, tous leurs devoirs, ce n'est pas leur faute si les étrangers ont, en général, bien mal répondu à leur appel.

*
* *

Au Musée d'Art et d'Industrie une autre exposition plus spéciale attire les amateurs de gravures de toute espèce. Les *Arts graphiques* y apparaissent profondément renouvelés, surtout en Allemagne, grâce à quelques artistes très méritoires: MM. Hans Thoma, W. Steinhausen, Ch. de Pidoll, Greiner. Leurs œuvres à la fois très simples et très étranges renouent l'art moderne de de Schwind et de Schnorr de Carolsfeld par exemple à la tradition des Dürer et des Schœngauer. En effet, les dessins à la plume et surtout les lithographies de ces chercheurs qui s'efforcent de rajeunir certains procédés en remontant à leur origine, font penser aux plus curieuses xylographies de la Renaissance allemande. Il règne dans toute cette série de planches un grand caractère de profondeur et de mysticisme populaire, à la fois très moderne de compréhension et très médiéval d'exécution. M. Hans Thoma va jusqu'à rechercher les nuances foncées, bleues ou brique, des gros papiers chers à Holbein et à Dürer. Son pâtre jouant de la flûte au bord d'une rivière qui reflète le couchant lumineux, est tout un poème de grâce attendrie, d'émotion intime en la présence de la grande nature vespérale. Je cite ce morceau comme typique, mais il faudrait signaler presque tous ceux du même auteur.

M. Steinhausen présente divers essais d'un art à la fois très grand, très simple et très raffiné, qui s'efforce de mettre avec naïveté la Bible à la portée du peuple. A mon sens, voilà la véritable image de piété des intérieurs humbles d'Occident. Mais existe-t-il encore le peuple sensible à un tel art? l'archaïque imagerie primitive a été tuée depuis longtemps par la gravure classique, et aujourd'hui les procédés mécaniques colorés sévissent un peu comme les chansons de café-concert.

M. Ch. de Pidoll s'en prend au paysage, et avec grand succès. Les vues de vieilles villes féodales surtout l'inspirent. Il les encadre de motifs modernes avec un goût décoratif très sûr. M. O. Greiner, de Munich, se rapproche, lui, de Cranach, par la hardiesse de ses nus réalistes qu'il campe dans de compliqués paysages montagneux.

Parmi les aquafortistes, citons au premier rang M. Bernard Mannfeld, le maître prussien. Il expose une vue nocturne d'un coin de banlieue berlinoise, dont la mise en scène est particulièrement extraordinaire : une gare à double halle, flambant

comme enfer, vomit ses trains illuminés et ses grasses fumées noires; c'est vu d'un petit cimetière de faubourg extérieur, abandonné sous la neige, entre les hautes maisons neuves à cinq étages de la spéculation. Les professeurs W. Hecht et W. Unger, de Vienne, se distinguent chacun par un ensemble d'œuvres des plus complets et qui présentent leur talent sous toutes ses faces. Du second, il faut remarquer un *Port d'Ostie* d'après Heffner et un *Val de la paix* d'après Schindler; du premier : la *Villa au bord de la mer* d'après Böcklin, et tout un groupe sur bois pour illustrer les grandes légendes fondamentales de la littérature et de l'art allemands.

W LLIAM RITTER.



BIBLIOGRAPHIE

I

LES MISSELS IMPRIMÉS A VENISE DE 1481 A 1600, PAR LE DUC DE RIVOLI.
(PARIS, ROTHSCHILD, 13, RUE DES SAINTS-PÈRES.)



L'accueil si empressé qui a été fait à la *Bibliographie des Livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe siècle*[1] a déterminé le duc de Rivoli à reprendre ce premier travail qu'il n'avait considéré que comme un simple essai. Poursuivant avec une énergique persévérance les recherches si heureusement commencées, l'auteur se propose de transformer son modeste quoique déjà gros in-octavo en une série de volumes in-folio dont le nombre lui permettra de traiter à fond la matière et d'élever un monument bibliographique qui semble jusqu'ici sans précédent ni modèle. Cet ensemble comprendra tous les livres à figures publiés à Venise, depuis les premiers temps de l'imprimerie jusqu'en 1600. Le champ est si vaste qu'il a fallu établir un nombre considérable de divisions : la première série embrassera tous les ouvrages de piété et de liturgie, sortis en quantité abondante des presses véni-

1. Paris, librairie Techener, 1892.

tiennes : missels, bréviaires, offices, bibles, vies des saints, psautiers, processionnaires, livres de dévotion mystique et autres. Cette première série elle-même est tellement copieuse qu'elle a dû être subdivisée en sections dont chacune formera un ouvrage important.

L'auteur commence aujourd'hui la publication de la bibliographie des missels illustrés de 1481 à 1600. Il ne se borne plus, comme dans son premier travail, à une description succincte ; il étudie de très près chacun de ces beaux livres, indiquant avec un soin scrupuleux les différentes parties de l'ouvrage, ses signes distinctifs, notant et appréciant les nombreuses gravures qui rendent si précieuses toutes ces productions de l'art vénitien.

L'ouvrage se compose de deux parties : la première est une nomenclature alphabétique des gravures qui sont le plus souvent répétées dans les missels ; et, ici encore, l'auteur ne s'est pas contenté d'indiquer brièvement le sujet de ces illustrations ; chacune d'elles est minutieusement décrite, dans tous ses détails, avec l'explication des particularités que la tradition imposait aux artistes dans la manière de traiter ces sujets hagiologiques. La seconde partie est consacrée à la bibliographie proprement dite. Les missels sont classés dans l'ordre chronologique, en même temps que dans l'ordre alphabétique des diocèses et des ordres religieux pour lesquels ils ont été imprimés.

Près de trois cents éditions différentes sont ainsi cataloguées, presque toutes vues et compulsées, par l'auteur lui-même ou par des correspondants, dans les grandes bibliothèques publiques d'Europe et dans des collections particulières.

Pour chaque ouvrage, sont indiquées exactement les pages où se trouvent les gravures importantes qui en font l'ornement ; et une description est donnée de celles de ces estampes qui n'ont pu trouver place dans la première partie.

Cette série des missels comprendra cinq fascicules dont le dernier paraîtra en juillet prochain. Les premiers qui viennent d'être livrés au public contiennent l'avant-propos, les cent trente-huit pages de l'Iconographie et les premières pages de la bibliographie des éditions classées par diocèses et ordres religieux. Le duc de Rivoli nous indique ainsi le plan de cette partie initiale de son immense œuvre : « Nous sommes arrivé à relever près de trois cents éditions différentes de missels illustrés, produites par les presses vénitiennes, de 1481 jusqu'à 1600, la fin du XVIe siècle marquant le terme de nos recherches. C'est ce travail que nous venons aujourd'hui présenter aux bibliophiles. Nous ne nous dissimulons pas que le premier reproche susceptible d'être adressé à une étude aussi exclusive est celui d'une certaine monotonie. Qu'on nous laisse dire, cependant, que cette monotonie n'est qu'apparente. La similitude même des sujets traités par les illustrateurs de ces volumes nous permet, en effet, de suivre le développement de l'art de la gravure sur bois à Venise, depuis son commencement jusqu'à sa décadence ; elle rend plus facile, par des comparaisons répétées, l'appréciation des qualités et des défauts qui distinguent les Vénitiens des artistes étrangers fixés parmi eux et travaillant, concurremment avec eux, pour le compte de différents éditeurs. »

Suit un examen des diverses marques que l'on rencontre sur un assez grand nombre de bois et que, de même que dans son premier travail, l'auteur considère avec raison comme des signatures de graveurs, en signalant quelques monogrammes qu'il n'avait pas encore eu l'occasion de relever.

Ces beaux missels sont en général composés de la manière suivante : un ou

plusieurs cahiers de feuillets préliminaires non chiffrés pour le calendrier et quelquefois pour certaines prescriptions rituelles, le privilège de l'imprimeur et diverses oraisons. Le plus souvent, le premier bois de page, d'ordinaire une *Annonciation* ou une *Crucifixion*, est placé au verso du dernier feuillet préliminaire. En regard de cette gravure, au recto, commence le texte avec l'office du premier dimanche de l'Avent. Puis se succèdent les divisions principales du missel, avec leurs multiples illustrations, bois de pages, encadrements, petites vignettes et lettres ornées. Le texte proprement dit est en caractères noirs, les caractères rouges étant réservés pour les titres et les indications réservées à l'officiant ; l'impression gothique, qui semblait mieux appropriée, est de beaucoup la plus fréquente même à la fin du XVIe siècle. Comme type de missel à nombreuses illustrations, le duc de Rivoli décrit le *Missale Romanum* in-4° publié par L.-A. Giunta, 9 janvier 1506. Cette description, qui occupe plusieurs pages, suit, jour par jour, avec une consciencieuse précision, les divers offices et les illustrations correspondantes ; elle dispense l'auteur de répéter, à propos de chaque missel, les indications des détails communs à presque tous, sauf des différences secondaires.

L'avant-propos se termine par la reproduction d'un grand nombre de marques d'imprimeurs et par une nomenclature, selon l'ordre de dates, de près de trois cents missels imprimés à Venise de 1481 à 1600. Ce chiffre considérable étonnera ceux mêmes qui connaissent l'infatigable activité du très érudit bibliophile. Le duc de Rivoli a dû, pour réunir les matériaux de cette autre partie de son œuvre, mettre à contribution, outre les bibliothèques parisiennes, celles de province (entre autres Cambrai, Besançon, Carpentras, Saint-Omer) et de l'étranger (Munich, Stuttgart, Francfort, Trêves, Mayence, Breslau, Rotterdam, Bruxelles, Buda-Pesth, Venise, Udine, Vérone, Florence, Bologne, Milan, etc.), sans parler des collections particulières et des librairies savantes de toute l'Europe et des catalogues de livres de liturgie, parmi lesquels il signale ceux de MM. Weale et Alès comme lui ayant été particulièrement utiles.

A la suite de cette introduction commence l'iconographie des missels, les bois étant classés selon l'ordre alphabétique et les principaux d'entre eux se présentant successivement aux yeux des lecteurs. Vient ensuite la bibliographie des missels répartis alphabétiquement par diocèses et par ordres. L'avant-propos et les deux parties sont enrichis de gravures semées partout avec une luxueuse prodigalité : planches hors texte en héliogravure, encadrements de pages, grandes et petites vignettes dans le texte, initiales ornées, marques d'imprimeurs. L'exacte description des missels, accompagnée d'une critique neuve et personnelle, et la richesse des reproductions, toutes inédites et exécutées avec toutes les ressources de l'art actuel, font de ce magnifique livre un monument bibliographique, tel qu'on n'en avait pas encore élevé jusqu'ici. Nous ne pouvons signaler que quelques-unes des principales illustrations : le très riche encadrement qui entoure la première page de l'avant-propos, emprunté au missel de l'ordre de Vallombrosa (Luc. Antonio Giunta 1506) ; la très intéressante série des *Annonciations* dont le prototype est une jolie vignette d'un missel romain (Bernardinus Stagninus 1506) qui reparaît, plus ou moins moins modifiée, quelquefois enrichie d'un encadrement, dans plusieurs missels postérieurs ; le même sujet dans de plus grandes dimensions comme dans un missel romain de Gregorius de Gregoriis, décembre 1513 ; ou dans un autre missel romain de L.-A. Giunta, 1530, ce dernier bois, certainement d'un artiste allemand, qui

pourrait être Hans Baldung Grien; l'encadrement de page d'un missel romain de L.-A. Giunta, 1521, avec les signatures L V N F et L. N. F. cachant un graveur



L'ANNONCIATION, GRAVURE SUR BOIS.

Missale romanum de 1512, Jacobus Pencius de Leucho.

(Gravure empruntée au livre « Missels, imprimés à Venise, etc... »)

assez habile noté par Passavant (peut-être l'éditeur même Luc-Antonio Giunta), un bel *Arbre de Jessé* d'un missel romain de Petrus Liechtenstein, 1548; — un grand

bois de page représentant, en deux compartiments inégaux, deux épisodes de la légende de saint Bernard : en haut, un jet de lait jaillissant du sein de la Vierge dans la bouche de l'éloquent père de l'Église; et en bas le saint debout, nimbé, à l'entrée d'une caverne, tenant le diable enchaîné; de chaque côté un groupe de religieux et de religieuses agenouillés (missel de l'ordre de Citeaux, 1503, L.-A. Giunta); la suite des petites et grandes *Crucifixions*, depuis le missel romain de Bartholomeus di Alexandria, 1482, jusqu'au missel romain de Luc-Antonio Giunta, 1508; toute une page avec son curieux encadrement d'un missel romain de Luc-Antonio Giunta 1521; un grand saint Michel bardé de fer, les ailes éployées, tenant d'une main une lance et de l'autre une balance dont chaque plateau supporte une figurine représentant une âme; le pied gauche de l'archange s'appuie sur le corps du démon terrassé : bois vigoureux, de tailles rudes (missel de l'ordre des Camaldules, Petrus Liechtenstein, 1507). Enfin, les gravures hors texte qui reproduisent trois des plus belles *Crucifixions* de l'ancien art italien : 1° celle d'Andrea de la Robbia, en terre émaillée, qui orne l'autel de la cathédrale d'Arezzo; 2° celle de Beato Angelico, à Saint-Marc de Florence; 3° celle de Simone Martini, avec le *Portement de la Croix* et le *Christ aux limbes* (Santa Maria Novella de Florence). On le voit, le grand triomphateur de cette revue des missels vénitiens est Luc-Antonio Giunta, l'insatiable éditeur et l'auteur peut-être d'un certain nombre de ces bois, un des plus glorieux membres de cette famille qui donna pendant plus d'un siècle à l'Italie tant de beaux livres signés de l'élégante et populaire fleur de lys.

Il convient d'associer aux félicitations chaleureuses que mérite l'auteur, le nom de l'éditeur, M. J. Rothschild qui, sans reculer devant aucun sacrifice, mariant la richesse au goût, a su donner au savant ouvrage du duc de Rivoli une parure digne des beaux livres qu'il a exhumés et décrits pour la plus grande satisfaction des bibliophiles les plus exigeants.

CH. EPHRUSSI.

II

FONDATION EUGÈNE PIOT. — MONUMENTS ET MÉMOIRES PUBLIÉS PAR L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES SOUS LA DIRECTION DE GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE, MEMBRES DE L'INSTITUT, AVEC LE CONCOURS DE PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION, TOME Ier, PREMIER FASCICULE. PARIS, LEROUX, 1894.

Depuis la disparition de la *Gazette archéologique*, grand embarras dans le monde de l'érudition : où publier désormais les monuments que des fouilles habilement conduites, de sagaces explorations à travers les collections publiques ou particulières, ou encore le hasard, qui est un si grand maître en pareille matière, mettent incessamment au jour? Pour hospitalière que soit la *Gazette des Beaux-Arts*, elle ne saurait accueillir indifféremment, sans s'écarter de son programme, tous les marbres, bronzes, terres-cuites, toutes les fresques archaïques, les miniatures visigothes ou byzantines, les émaux mérovingiens, les bijoux sassanides, et tant

d'autres productions dont l'âge, la rareté ou la singularité font souvent l'unique prix. D'autre part, le format de la *Revue archéologique* l'empêche de publier en dimensions suffisantes ceux de ces monuments qu'il y a intérêt à étudier au point de vue du style. C'est à combler cette lacune qu'est appelé le nouveau recueil publié par MM. Perrot et de Lasteyrie aux frais et sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Ce que les éditeurs se sont proposé de donner au public, c'est donc avant tout un recueil de planches et, prononçons le mot, un album, offrant, en reproductions impeccables, des monuments inédits ou peu connus.

Mais laissons la parole à M. Perrot, qui a exposé, avec autant de netteté que d'élévation, le rôle et la mission des *Mélanges Piot :* « Il arrivait que certains monuments montrés à l'Académie ou achetés par le Louvre restaient longtemps inédits chez l'amateur qui les possédait ou dans une des salles de nos musées ; les étrangers les y remarquaient et les y étudiaient, et, un beau jour, c'était quelque revue allemande, anglaise ou même américaine, qui, la première, venait les présenter à ses lecteurs... Qu'il fût urgent de remédier au mal et qu'il importât d'en demander les moyens au patrimoine dont nous étions devenus si fort à propos les maîtres, nous étions tous d'accord sur ce point; mais les avis différaient sur le caractère et la forme qu'il convenait de donner au recueil à fonder. Après un long travail préparatoire, on adopta donc le principe et le plan d'un recueil qui, sans s'astreindre à une périodicité régulière, rendra le service d'offrir aux érudits et aux vrais connaisseurs des reproductions de monuments qui ne laissent rien à désirer au goût le plus exigeant. Dans sa large curiosité, Eugène Piot embrassait et explorait tout le domaine de l'art, depuis les vieilles civilisations de l'Orient jusqu'à la Renaissance italienne et française; les deux commissaires auxquels l'Académie a fait l'honneur de les charger plus particulièrement du soin de diriger cette entreprise, s'inspireront de cet exemple... »

Le premier fascicule, hâtons-nous de l'ajouter, tient toutes les promesses formulées par le programme-manifeste. Il s'ouvre, comme de droit, par une notice sur la vie et l'œuvre d'Eugène Piot. M. Perrot était tout particulièrement qualifié pour rendre à cet amateur si ardent et si perspicace la justice qui lui est due : il l'avait beaucoup pratiqué pendant ses dernières années, et, ayant reçu de lui la confidence de ses projets testamentaires, lui avait persuadé de laisser à ses libéralités le caractère si large et si fécond qui distingue le legs Piot de beaucoup de fondations similaires. M. Perrot, tout en mettant à contribution les notices biographiques publiées ici même par MM. Bonnaffé et Courajod, a donc pu ajouter des traits nouveaux à l'esquisse de celui qui fut, sinon un homme aimable et obligeant, du moins une intelligence véritablement supérieure, un précurseur dans toute la force du terme.

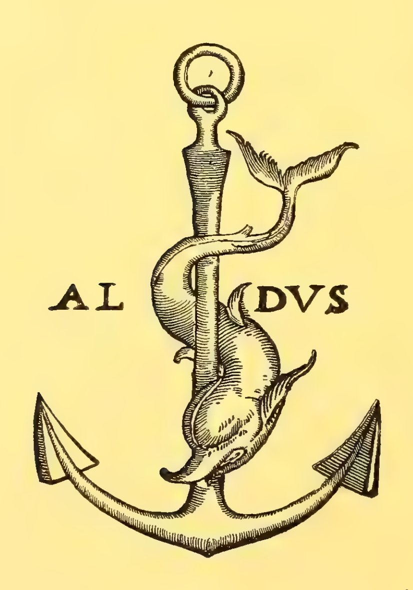
A la biographie du Mécène dont la libéralité posthume a rendu possible la publication des Mélanges qui portent son nom, fait suite une série de notices ou de monographies dont les titres diront à eux seuls tout l'intérêt :

Le Scribe accroupi de Gizeh, par M. Maspéro; les Armoiries chaldéennes de Sirpourla, par M. Heuzey; Figurines béotiennes en terre cuite à décorations géométriques (Musées du Louvre et de Berlin), par M. Holleaux; Cratère grec de style corinthien et rhodien, par M. Pottier; Loutrophore attique à sujet funéraire, par M. Collignon; Tête d'Apollon, par M. Héron de Villefosse; Tête d'Athlète, par

M. Michon; Sapor et Valérien, camée sassanide de la Bibliothèque Nationale, par M. Babelon; un Tableau-Reliquaire byzantin inédit du xe siècle, par M. Schlumberger.

Il me reste à parler des planches : il suffit de dire qu'elles ont été pour la plupart gravées sous la direction de M. Dujardin pour montrer qu'elles sont dignes du recueil dont elles forment la principale raison d'être. Qu'il me soit toutefois permis, je ne dirai pas de formuler une critique, mais d'exprimer un vœu : ne pourrait-on pas associer, sur une plus vaste échelle, à la gravure en creux les procédés, de plus en plus parfaits, de la photogravure en relief? Il deviendrait ainsi possible de multiplier les reproductions, sans augmentation de dépenses, et, pour un recueil scientifique, donner le plus de documents possible, n'est-ce pas le premier de tous les devoirs? — Si je suis bien informé, le second fascicule, actuellement sous presse, fera la part plus large aux procédés nouveaux, à ces procédés dont les lecteurs de la *Gazette* connaissent depuis longtemps la précision et la netteté. Grâce à cette réforme, MM. Perrot et de Lasteyrie feront tomber la seule objection que l'on aurait pu élever contre la publication à laquelle ils se sont dévoués avec tant d'amour et de goût.

EUGÈNE MÜNTZ.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1894.

---

1. — ARCHÉOLOGIE.

Album Caranda (supplément à l'). Un dernier mot sur le port des torques par les Gauloises dans les deux départements limitrophes, l'Aisne et la Marne; par Frédéric Moreau. In-4°, Saint-Quentin, impr. Poette.

Monuments égyptiens de la collection Dugas; par Alexandre Moret. In-4°, Chalon-sur-Saône, impr. Marceau. Paris, librairie Bouillon.

Tirage à part du « Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes, vol. 16 ».

Une châsse de la cathédrale d'Astorga, province de Léon (Espagne). Communication faite au neuvième congrès russe d'archéologie, tenu à Vilna (1893), par le baron de Baye, de la Société des antiquaires de France. In-4°, Paris, libr. Nilsson.

Note sur une patère d'argent découverte en Algérie; par Victor Waille. In-8°, 8 p. et planche. Paris, libr. Leroux.

Extrait du Bulletin archéologique.

Archéologie chrétienne. Les Saints de la Messe et leurs monuments; par Ch. Rohault de Fleury. Études continuées par son fils. 1er volume : les Vierges. In-4°, Paris, impr. et libr. May et Motteroz.

Lance colossale d'Isdoubar et les nouvelles fouilles de M. de Sarzec. Le Patési Entéména, d'après les découvertes de M. de Sarzec; par M. Léon Heuzey. In-8°, Paris, impr. nationale.

Deux extraits des Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

Un reliquaire du XIIIe siècle à Sainte-Radegonde de Pommiers (Deux-Sèvres); par X. Barbier de Montault. In-8°, Caen impr. Delesques.

Extrait du Bulletin monumental (année 1893).

Note sur quelques sarcophages d'Arles Note sur deux inscriptions du XIVe siècle; par M. Espérandieu. In-8°, Paris, libr. Leroux.

Extrait du Bulletin archéologique (1893).

Le Tessère de Bizerte; par M. Héron de Villefosse. In-8°, Paris, impr. nationale.

Extrait des Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

Notice historique sur l'église Saint-Jacques de Chinon; par Henri Grimaud, de la Société archéologique de Touraine. In-8°, Tours, impr. Deslis frères; libr. Péricat.

Trèves, Saint-Michel, le Saint-Bernard. Transmission d'une relique. Notice par Léon Germain, secrétaire perpétuel de la Société d'archéologie lorraine. In-8°. Nancy, impr. Crépin-Leblond; libr. Sidot frères.

L'Ancien Château des évêques de Meaux à Germigny-l'Évêque; par Th. Lhuillier, membre fondateur de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts de Seine-et-Marne. In-8°, Fontainebleau, impr Bourges.

Le Concours des vitraux de Jeanne d'Arc pour la cathédrale d'Orléans; par Ed. Didron. Petit in-4°, Bordeaux, impr. Gounouilhou.

Extrait de la Revue des arts décoratifs.

Rome. Histoire de ses monuments anciens et modernes; par M. Pélade, ex-sous-officier de l'armée d'occupation. In-8°, 239 pages avec gravures. Saint-Dizier, impr. Saint-Aubin et Thévenot. Paris Lyon, libr. Delhomme et Briguet.

La Tribune peinte de l'église d'Aire (Ardennes); par Henri Jadart, membre de la Société française d'archéologie, secrétaire général de l'Académie de Reims. In-8°, avec 3 grav. Caen, impr. et libr. Delesques.

Tiré à 50 exemplaires. Extrait du Bulletin monumental (année 1893).

Dalle funéraire de Jean de Troussey, abbé d'Evaux, mort en 1404; par L. Maxe-Werly et Émile Pierre. In-8°, et planche. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre.

Extrait des mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc (3e série, t. 3).

Étude archéologique sur l'abbaye de l'Epau, du XIIIe au XVe siècle ; par A. Ricordeau. Précédée d'une notice historique par l'abbé L. Froger. Grand in-4°, 404 pages avec figures. Mamers, impr. et libr. Fleuryt et Dangin.

Titre rouge et noir.

Maisons anciennes dans l'Ariège et dans l'Aude; par J. de Lahondès, inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8°, avec grav. Caen, impr. et libr. Delesques.

Extrait du Bulletin monumental (année 1893).

The Flora of the Assyrian Monuments and its outcomes, by E. Bonavia. In-8°, Westminster, A. Constable.

Die Bronzezeit in Böhmen, von Heinrich Richly. In-4°, Wien, A. Hölder.

Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Kreis Lüdinghausen... bearbeitet von A. Ludorff..., Mit geschichtlichen Einleitungen von J. Schwieters. In-4°. Münster; Paderbom, F. Schöningh.

Florentiner Antiken von Walther Amelung. München. Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. In-4°.

Prähistorische Funde in der Umgebung von Baden. Von Max Galliano. Mit 158 Text-Illustrationen. Herausgegeben von der Gesellschaft zur Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse in Baden. In-8°, Wien, N. Braumüller.

Werkmass und Zahlenverhältnisse griechischer Tempel (Erechtheion zu Athen und Athene — Tempel auf Aegina). Von W. Schultz. In-fol. Hannover, Schmorl u. Von Seefeld.

Saggi ed appunti intorno alla iscrizione etrusca della Mummia, da E. Lattes. In-4°, Milano, Hœpli.

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE.

L'Habitation et le Mobilier à travers les âges; par Paul Eudel. In-18 jésus, Paris, impr. Pariset.

Extrait du journal *Le Temps*, du 4 décembre 1893.

Le Paysage dans l'art; par Raymond Bouyer. Dessin d'Alex. Séon. In-8°. Le Mans, impr. Monnoyer. Paris, 44, rue des Orfèvres.

Titre rouge et noir. Extrait de l'*Artiste* (janvier-septembre 1893).

Description de trois salles décorées d'armoiries (XIVe et XVe siècles); par J. Roman, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements, à Embrun. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

Documents inédits sur le mouvement artistique au XVe siècle, à Aix en Provence; par Numa Coste. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

Étude critique sur les monuments antiques représentant des scènes d'accouchement (thèse); par J. Morgoulieff, docteur en médecine de la Faculté de Paris. In-8°, Le Havre, impr. Lemale et Cie. Paris, libr. Steinheil.

Une œuvre de Pisanello; par F. Ravaisson. In-8°, Angers, imp. Burdin et Cie. Paris, lib. Leroux.

Revue archéologique.

Études d'art et d'histoire. L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin, par Henry Lemonnier, professeur d'histoire à l'École des beaux-arts. In-16, Coulommiers, impr. Brodard. Paris, libr. Hachette et Cie.

Le Luxe français. La Restauration, par Henri Bouchot. Illustration documentaire d'après les originaux de l'époque. In-4°, Évreux, impr. Hérissey, Paris, libr. illustrée.

Titre rouge et noir. Tiré à 1,000 exemplaires sur papier vélin, numérotés à la presse.

Une manufacture nationale en 1888. Etude critique sur la Manufacture de porcelaines de Sèvres; par E. S. Auscher, ingénieur des arts et manufactures, attaché comme chef de fabrication à la Manufacture de Sèvres (1879-1889). In-8°, Versailles, impr. Pavillet, Paris, libr. Michelet.

De l'Esthétique du vitrail (à propos du concours des verrières de Jeanne d'Arc), conférence faite par M. Emile Delalande. In-8°. Paris, imp. Goupy.

Beaux-arts. La Renaissance : architecture, peinture, sculpture. Notice par M. L. Roger-Milès. In-8°, 140 grav. Bordeaux, impr. Gounouilhou, Paris, lib. Rouam et Cie.

Les Amis des arbres. Lettres d'un paysagiste; par Adolphe Guillon. In-18, Paris, impr. Kugelmann.

Précis élémentaire d'histoire de l'art; par C. Bayet, correspondant de l'Institut, recteur de l'Académie de Lille. Petit in-8°, Paris, imprim. et libr. May et Motteroz.

Enseignement secondaire des jeunes filles.

L'Art au moyen âge. Origines de l'art chrétien : l'art byzantin, l'art musulman, l'art roman, l'art gothique. Choix de lectures sur l'histoire de l'art, l'esthétique et l'archéologie, accompagné de notes explicatives, historiques et bibliographiques, conforme aux derniers programmes de l'enseignement secondaire classique et de l'enseignement secondaire moderne; par Gaston Cougny, professeur d'histoire de l'art. In-8°, Mesnil, impr. Firmin-Didot et Cie. Paris, libr. de la même maison.

Congrès des arts décoratifs, organisé à Paris sur l'initiative et par les soins de l'Union centrale. (Mai 1894.) In-8°, Paris, imprim. Warmont.

Palais de l'Industrie. Union centrale des arts décoratifs.

Les Origines de l'art moderne, leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes à l'École du Louvre (1893-1894); par Louis Courajod, conservateur au Musée du Louvre. In-8°, Chartres, impr. Garnier. Paris, libr. Leroux.

Inventaires de l'hôtel de Rambouillet, à Paris, en 1652, 1666 et 1671, du château de Rambouillet en 1666, et des châteaux d'Angoulême et de Montausier en 1671. Publiés par Charles Sauzé, magistrat, pour la Société archéologique de Rambouillet, avec une préface de F. Lorin, secrétaire de cette société. N° 20 de ses publications. In-8°, Tours, imp. Deslis frères.

Histoire de l'Opéra-Comique. La Seconde Salle Favart (1860-1887); par Albert Soubies et Charles Malherbe. In-18 jésus, VIII-454 p. et une planche. Lagny, impr. Colin. Paris, lib. Flammarion.

Esquisse du mouvement scientifique, historique et artistique dans la Sarthe au XIXe siècle; par Robert Triger, correspondant du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8°, Le Mans, imp. Monnoyer.

Fans of Japan. By Charlotte M. Salney, née Birch. Introduction by William Anderson. In-4°, London, K. Paul.

Augsburg in der Renaissance Zeit von Ad. Buff. In-8°, Ramberg, C. C. Buchner.

Weltschönheit. Versuch einer allgemeinen Aesthetik von Richard Kralik. In-8°, Wien, C. Konegen.

Die Wandgemälde von S. Angelo in formis von Frans Xaver Kraus. In-fol., Berlin, G. Grote.

Studien zur Geschichte der plastischen Darstellungsformen von Alfred Gotthold Meyer. I. Zur Geschichte der Renaissance-Herme. In-4°, Leipzig, W. Engelmann.

Pollinari. Scritti d'arte. In-8°, Piacenza Porta.

Μυκῆναι καὶ Μυκηναῖος πολιτισμὸς ὑπὸ Χρηστοῦ Τσούντα In-8°. Ἀθήνησιν, παρὰ τῷ βιβλιοπωλείῳ τῆς Ἑστίας.

The Hakone district. Illustrated by K. Ogawa, with descriptive Text by James Murdach. In-fol., Tokyo.

Matsushima. By K. Ogawa. In-fol., Tokyo.

Scenes in Nikko and Vicünty. By K. Ogawa. In-fol., Tokyo.

Das Münster in Bern. Von Dr Berthold Haendcke und August Müller. In-4°, Bern, Schmid, Francke.

F. J. Boulgakov. Nachi Khoudojniki. Tome I. (A.-K.) In-4°, Saint Pétersbourg, A. S. Souvorin.

Le belle arti in Roma dal 1871 al 1893. Appunti di un pittore romano, con appendice e note. In-8°, Roma, Cecchini.

Die Heiligen in der christlichen Kunst... von Th. Hœpfner. In-8°, Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Views of the old Nalls of Lancashire and Cheshire... drawn and mostly etched by N. G. Philips. In-fol. London, H. Gray.

Die Bildnisse Wielands. Von Dr Paul Weizäcker. In-8°, Stuttgart, W. Kohlhammer.

I Maestri Comacini. Storia artistica di 1200 anni (600-1800) del prof. Giuseppe Merzario. In-8°, Milano, G. Agnelli.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. I, 1, Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung von Grien. Zusammengestellt von Gabriel von Térey. In-8°, Strassburg, Heitz et Münzel.

The sacred city of the Ethiopians : being a record of travel et research in Abyssiniä in 1893. By J. Theodore Bent, with a chapter by Prof. A. D. Müller on the inscriptions from Yeha and Aksum, and an appendix on the morphological character of the Abyssinians, by J. G. Garson. In-8°, London, Longmans.

Die Anfänge der Kunst von Ernst Grosse, mit 32 Abbildungen im Text und 3 Tafeln. In-4°, Freiburg i. B. und Leipzig, J.-C.-B. Mohr (Paul Siebeck).

Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung von Robert Forrer und Gustav A. Müller, mit 12 Tafeln, 83 Abbildungen. In-4°, Strassburg und Bühl (Baden), Verlag für den Buchhandel : Aktiengesellschaft Konkordia in Bühl (Baden).

Die Häfen der Provinz Schleswig Holstein. In-fol. Berlin, W. Ernst.

Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen. Von Hermann Ehrenberg. In-8°, Berlin, W. Ernst.

Costumes and customs in Japan. By K. Ogawa. Vol. II. In-fol., Tokyo.

Tokyo snow scenes. By K. Ogawa. In-fol., Tokyo.

Sights and scenes on the Tôkaidô. By K. Ogawa. With descriptive text by James Murdoch. In-fol., Tokyo.

III. — PEINTURES.

Musées. — Expositions.

Salon ardennais 1893; par F. d'Heurtebise. Revue artistique. Fascicule 1er. In-8°, Charleville, imp. Anciaux.

Exposition de tableaux et d'études de MM. F. Aubert, E. Baudin, L. Eymonnet, J. Martin, ouverte tous les jours, du 27 mars au 10 avril 1894, galerie Bodinier. Préface par L. Roger-Milès. In-32, Paris, impr. Kugelmann.

Le Musée de Roanne et ses objets d'art; par Joseph Déchelette, conservateur du musée de Roanne pour la section d'archéologie, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. In-8°, Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cie.

Histoire de la peinture en France; par V. Leroy-Saint-Aubert. 3e édition. In-18 jésus, Compiègne, imprim. Lefebvre. Paris, lib. Delagrave.

Salon de 1893. Ouvrage d'art de grand luxe, contenant 100 planches en photogravure Goupil et Cie et une planche en couleurs. Texte par Gaston Jollivet. In-4°, Paris, Boussod, Valadon et Cie.

Catalogue des œuvres exposées à la cinquième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes, chez Le Barc de Boutteville, 47, rue Le Pelletier. Préface par Camille Mauclair. In-16, Paris, imprim. et librairie Girard.

La Couleur et la Perspective dans la peinture antique; par Edouard Bertrand, professeur de littérature latine à la Faculté des lettres de Grenoble. In-8°, Grenoble, impr. Allier père et fils.

Extrait des Annales de l'enseignement supérieur de Grenoble (t. 5, n° 1).

Tableau de l'église de Gisors, description en vers, écrite en 1629 par Antoine Dorival. Publiée avec une introduction et des notes par l'abbé F. Blanquart et L. Régner. In-8°, Rouen, imp. Gagniard (1893).

Titre rouge et noir. Papier vergé.

Baldassare Peruzzis. Anteil an dem malerischen Schmucke der villa Farnesina. Ein Versuch von Arthur Weese. In-8°. Leipzig, K. W. Hursemann. (Studien und Forschungen zur Kunstgeschichte herausgegeben von Auguste Schmarsow. I.)

F. J. Boulgakov. Albom rousskoi jivopisi. Kartiny G. J. Semiradskago. Fototipitcheskoe izdanie. In-4°, Saint-Pétersbourg, A. S. Soorin.

F. J. Boulgakov. Albom rousskoi jivopisi. Kartiny i risounki prof. J. J. Chichkina. Fototipitcheskoe i autotipitcheskoe izdanie. In-4°. Saint-Pétersbourg, A. S. Souvorin.

F. J. Boulgakov. Albom rousskoi juvopisi. Kartiny K. E. Makovskago. In-4°, Saint-Pétersbourg, A. S. Souvorin.

Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. Die italienische Plastik von Wilhelm Bode. 2e Auflage. In-8°, Berlin, W. Spemann.

Guide dans les musées d'Archéologie classique de Rome par Wolfgang Helbig. Traduction française par J. Toutain. In-8°, Leipzig, Karl Baedeker.

Geschichte der Karolingischen Malerei. Von Franz Friedrich Leitschuh. In-8°, Berlin, G. Siemens.

IV. — SCULPTURE

Le Bas-Relief de Saint-Benoît-en-Woevre (1527); par Léon Germain, secrétaire perpétuel de la Société d'archéologie lorraine. In-8°, Nancy, imp. Crépin-Leblond; lib. Sidot frères.

Notes sur la façade du théâtre municipal d'Amiens et sur les sculpteurs Carpentier père et fils; par M. Robert Guerlin, associé correspondant de la Société nationale des antiquaires de France. In 8°, Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Étude sur les statuettes de Jupiter costumées à la gauloise dans la région de l'Est de la France; par Alfred Vaissier. In-8°, Besançon, imp. Dodivers.

Extrait des Mémoires de la Société d'émulation du Doubs (séance du 14 mars 1891).

Histoire du département de la sculpture moderne au Musée du Louvre, par Louis Courajod, conservateur au Musée du Louvre. In-18, 271 p. Le Puy, impr. Marchessou fils. Paris, libr. Leroux.

Titre rouge et noir. — Petite Bibliothèque d'art et d'archéologie, XIV.

Le Tombeau de Peiresc à Aix. Sa découverte et sa restauration; par le comte de Marsy. In-8°, 6 p. Caen, imp. Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental* (année 1893).

Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance. Von Ferdinand Noack. In-4°, Darmstadt, Am. Bergstraesser.

Ueber eine weibliche Gewand-Statue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren. Von Reinhard Kekulé. In-fol., Berlin, W. Spemann.

F. J. Boulgakov. Albom rousskoi skoulptoury. Proizvedeniia prof. M. M. Antokolskago. Fototipitcheskoe izdanie. In-4°, Saint-Pétersbourg, A. S. Souvorin.

Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen von Adolf Furtwängler. In-8°, Leipzig, Giesecke et Devrient. Avec album.

Anleitung zur Modellirkunst. Von H. Bouffier. In-8°. Leipzig. M. Ruhl.

Die Reitergruppe auf den römisch-germanischen Giganten-Säulen von Dr Gustav A. Müller, mit 2 Tafeln. In-8° Strassburg und Bühl (Baden), Verlag der Aktiengesellschaft Konkordia in Bühl (Baden).

Der Torso von Belvedere. Von Bruno Sauer. In-4°, Giessen, Ricker.

V. — ARCHITECTURE.

L'Architecture gothique en Italie ; par C. Enlart. In-8°, Paris, librairie Leroux.
Extrait de la Revue archéologique.

La Section d'architecture à l'Ecole nationale et spéciale des Beaux-Arts, contenant les programmes d'admission, l'exposé pratique de chaque partie de l'examen, les différents modèles de dessin et de modelage, les questions orales et écrites posées en géométrie, arithmétique et histoire, le règlement intérieur de l'Ecole des Beaux-Arts spécial à l'école d'architecture (chaque partie de l'examen est précédée d'un chapitre traitant les questions séparément) ; par Henry d'Herville. In-8°, 144 p. et planches. Paris, imprim. et libr. Aulanier et Cie.

Château de la Rochefoucauld en Angoumois. Notice historique. Essai de restitution au xve siècle ; Restauration au xvie siècle; par J. Godefroy et E. Bauhain, architectes. In-8°, xxiv pages et 17 planches. Paris, imprimerie et librairie Aulanier et Cie.

Dijon. Monuments et Souvenirs ; par Henri Chabeuf, membre de l'Académie de Dijon. Ouvrage illustré de 140 photogravures par Chesnay. In-4°, Dijon, imprimerie Jobard ; librairie Damidot.

A propos des monuments du xiiie et du xve siècle découverts à la cathédrale de Toul. Réponse à M. Gaston Save, par M. l'abbé Demange. Grand in-8° et planche. Nancy, imp. et lib. Crépin-Leblond.
Extrait de la Lorraine artiste.

La maison natale de Boucher de Perthes à Rethel, son musée et sa tombe à Abbeville; par H. Jadart, secrétaire général de l'Académie de Reims. In-8°, Rethel, impr. Beauvarlet.

France (la) artistique et monumentale. Ouvrage publié sous la direction de M. Henry Havard, avec collaboration pour le t. 3 de MM. L. Palustre (château de Blois), H. Delaborde (palais de l'Institut), Ph. Gille (château de Maintenon), G. Guigue (cathédrale de Lyon), J. Guiffrey (palais Soubise), L. Gonse (Bourges), H. Havard (Aiguesmortes), A. Darcel (palais des Termes et hôtel Cluny). In-4°, 211 pages avec grav. et planches. Paris, impr. Larousse; Librairie illustrée.

Memorable Paris Houses with illustrative critical and anecdotal notices by Wilmot Harrison. In-8°. London, S. Low. Marston and Cie.

Manuale dell' architetto, compilato sulla traccia del « Baukunde des architekten », da distinti ingegneri e architetti, sotto la direzione dell' architetto Daniele Donghi. In-8°, Torino, Unione typografico-editrice.

The Churches of Paris from Clovis to Charles X, by S. Sophia Reale. In-8°. London, W. H. Allen.

Eugenio Musatti. I Monumenti di Venezia. Guida sinottica. In-8° Venezia, F. Ongania.

Architectonische Mittheilungen aus Basel. Von J. J. Stehlin-Burckhardt. In-fol. Stuttgart, K. Wittwer.

Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als norm gotischer Bau-proportionen von G. Dehio, mit 24 Figuren. In-8°, Stuttgart, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

VI. — GRAVURE.

Armée (l') russe aux grandes manœuvres. Souvenirs du camp de Krasnoié-Sélo. Etudes et croquis rapportés du camp impérial de Krasnoié-Sélo, par Edouard Detaille. Texte par X***. In-f°. Asnières, imprim. Boussod, Valadon et Cie, Paris, lib. de la même maison.

Catalogue des estampes, dessins et cartes, composant le cabinet des estampes de la bibliothèque de l'Arsenal ; par Gaston Schéfer, bibliothécaire à l'Arsenal. In-8°, Paris, bureaux de l'Artiste, 44, quai des Orfèvres.

En campagne. Tableaux et dessins d'Alphonse de Neuville et Edouard Detaille. Texte par Jules Richard et Frédéric Masson. Nos 1 à 10. In-f°, Paris, Boussod, Valadon et Cie.

Les Illustrations des Contes de La Fontaine : bibliographie, iconographie (pour faire suite à l'ouvrage du docteur Armand Després, « les Editions illustrées des Fables de La Fontaine ») ; par A. Hédé-Haüy. In-8°, Paris, imp. Pairault ; lib. Rouquette et fils ; Roblin, 65, rue Saint-Lazare.

Actualité (l') en images. Les Caricatures sur l'alliance franco-russe ; par John Grand-Carteret. Quatre-vingt-huit reproductions de caricatures françaises, russes, allemandes, austro-hongroises, italiennes, suisses, espagnoles, anglaises, américaines. Frontispice par Trewey. In-8°, Paris, imp. et lib. May et Motteroz.

Les Maîtres de la lithographie. Camille Roqueplan ; par Germain Hédiard. In-8°, Le Mans, imp. Monnoyer.

American illustrators by F. Hopkinson Smith. In-f°. New-York, C. Scribner's sons.

Katalog der Sammlung Buchner in Bamberg. Herausgegeben von H. E. von Berlepsch und Fr. Weysser. In-4°. Bamberg ; C. C. Buchner.

Types of Japan : celebrated Geysha of Tokyo. By K. Ogawa. In-f°. Tokyo.

Album missionis Terræ Sanctæ. Milano, Gualassini et Bertarelli. 2 vol. in-f° oblong.

Album hervorragender Gegenstände aus der Waffensammlung des allerhöchsten Kaiserhauses. Erläutender Text von Wendelin Boeheim. In-f°. Wien, Löwy.
(Kunsthistorische Sammlungen.)

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Les Arts de reproduction vulgarisés ; par Jules Adeline. In-8°, IX-389 p. avec 140 vign. et 12 planches. Paris, imp. et lib. May et Motteroz.

Une tapisserie flamande du XVIe siècle ; par Massillon Rouvet, architecte, correspondant du ministère des Beaux-Arts et propriétaire de la tapisserie. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.
Réunion des sociétés des beaux-arts des départements en 1893.

L'Art de peindre les fleurs à l'aquarelle ; par G. Fraipont, professeur à la Légion d'honneur. Ouvrage illustré de 50 dessins inédits de l'auteur et d'un fac-similé d'aquarelle. In-8°, Corbeil, imp. Crété. Paris, lib. Laurens.

La Céramique chinoise. Porcelaine orientale ; Date de sa découverte ; Explication des sujets de décor ; les Usages divers ; Classification ; par Ernest Grandidier. Héliogravures par Dujardin, reproduisant 124 pièces de la collection de l'auteur. Grand in-4°, Mesnil, impr. Firmin-Didot et Cie. Paris, librairie de la même maison.

Livret explicatif des modèles muraux de dessin à vue ; par F. Buret, artiste peintre, et A. Vanderkelen, directeur d'école communale à Paris. In-18, Paris, libr. Guérin et Cie.

Faïences, Porcelaines et Biscuits : fabrication, caractères, décors ; par Ris-Paquot. In-8°, 247 p. avec 147 grav. Corbeil, imp. Crété. Paris, lib. Laurens.
Bibliothèque d'histoire et d'art

Le Dessin et ses applications pratiques aux travaux d'art et d'agrément ; par Karl Robert. In-8° avec gravures. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, lib. Laurens.

Dessin à main levée, expliqué d'après les nouveaux programmes officiels, en quinze cahiers. Cours élémentaire. Sept cahiers in-8°. Par Martial Durrieu, professeur de dessin. Coulommiers, imprimerie Brodard. Paris, librairie Delagrave.

Méthode pratique de dessin, à l'usage des aspirants aux écoles du gouvernement et aux brevets d'instituteurs et d'institutrices, ainsi que pour les amateurs ; par L. Rapilly et L. Vilette, professeurs de dessin. In-8° avec fig. Paris, impr. Moreau et Cie ; libr. Pierson et Cie.

Exercices gradués de dessin topographique, à l'usage des candidats à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr, publiés par L. Bécourt, professeur, sous la direction de J. Pillet, inspecteur de l'enseignement du dessin. In-8° oblong, avec planches et carnet de papier quadrillé in-8° oblong de 32 p. Corbeil, impr. Crété. Paris, libr. Hachette et Cie.

Traité de la peinture en bâtiment et du décor ; par E. A. Ducompex, peintre-décorateur. Troisième partie : la Peinture décorative ; Reconstitution des époques et du style par les motifs adoptés dans l'ornementation. In-8°, Poitiers, imp. Oudin et Cie. Paris, lib. André, Daly fils et Cie.

Les Arts industriels en Touraine. Documents sur la céramique en Touraine ; par l'abbé F. Bossebœuf. In-8°, Tours, imprim. Deslis frères.
Extrait des Publications de la Société archéologique de Touraine.

Venise. L'art de la verrerie : histoire et fabrication ; par Pieter d'Hondt, bibliothécaire-adjoint de l'Académie royale des beaux-arts et de l'École des arts décoratifs. In-8°, avec grav. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. Lévy et Cie.

Dictionnaire de la céramique (faïences, grès, poteries) ; par Édouard Garnier, conservateur du musée et des collections à la Manufacture nationale de Sèvres. Aquarelles, marques et monogrammes d'après les dessins de l'auteur. In-8°, Paris, imp. Moreau et Cie ; libr. de l'Art.
Guides du collectionneur. Bibliothèque internationale de l'Art.

Palestina. Sotch. A. A. Souvorina. In-fol., Saint-Pétersbourg, A. S. Souvorin.

F. I. Boulgakov. Pavel Andréiévitch Fedotov i ego proizvedéniia khoudojestrennyia i literatournyia. Fototipitcheskoe i avtotipitcheskoe izdanie. In-4°, Saint-Pétersbourg, A. S. Souvorin.

Die Holzbaukunst Norwegens in Vergangenheit und Gegenwart. Von L. Dietrich.

son und H. Munthe. In-fol. Berlin, Schuster et Bufleb.

Handbuch der Oel-Malerei... Von Friedrich Jaennicke. Vierte vermehrte und verbesserte Auflage. In-8° Stuttgart, P. Neff.

Barber (Édwin Atlee). The Pottery and porcelain of the United States. In-8°. New-York, G. P. Putnam's sons.

VIII. — NUMISMATIQUE.

The Copper, Tin and Bronze coinage and patterns for coins of England, from the reign of Élizabeth to that of Her présent Majesty. By H. Montagu,... 2e édition. In-8°. London, B. Quaritch.

Archéologie. Monnaies anciennes. Curieuse trouvaille à Echenoz-la-Méline; par M. Henry Boisselet, avocat. In-8°, Vesoul, imp. Suchaux.

Société d'agriculture, sciences et arts de la Haute-Saône.

Traité de numismatique du moyen âge; par Arthur Engel, ancien membre des Écoles françaises de Rome et d'Athènes, Raymond Serrure, expert. T. 2 : Depuis la fin de l'époque carolingienne jusqu'à l'apparition du gros d'argent. In-8°, p. 354 à 944, avec 813 illustrations dans le texte. Chartres, impr. Durand. Paris, libr. Leroux.

Note historique sur les diverses espèces de monnaie qui ont été usitées en Corée; par M. Maurice Courant, interprète de la légation de France à Péking. In-8°, Paris, Imp. nationale.

Extrait du Journal asiatique.

Cent ans de numismatique française, de 1789 à 1889, ou A B C de la numismatique moderne, à l'usage des historiens, archéologues, numismates, numismatistes, collectionneurs, bibliophiles et amateurs en général, comprenant tout ce qui, à des titres divers, se rattache à cette période centenaire, avec de nombreux et importants documents à l'appui, une causerie et un résumé sommaire de la numismatique en général, tenant lieu d'introduction et de préface, et, en tête de chaque chapitre, comme illustrations supplémentaires, la reproduction des meilleures médailles frappées à l'occasion des événements les plus marquants de cette période; par Émile Dewamin. In-f°, Paris, imprim. Dumoulin et Cie.

Découverte d'un vase en bronze gallo-romain, contenant environ 1,500 médailles aux effigies impériales (IIIe siècle). Rapport par M. le docteur G. de Closmadeuc. Étude des médailles par M. l'abbé Chauffier. In-8°, Vannes, imp. Galles.

Extrait du Bulletin de la Société polymathique du Morbihan.

IX. — PHOTOGRAPHIE.

Die Photographie im Dienste des Ingenieurs. Lehrbuch des Photogrammetrie von Friedrich Steiner. (Lechners photographische Bibliothek, III.) In-8°, Wien, R. Lechner.

Die Collodium. Émulsion und ihre Anwendung für die photographische Aufnahme von Œlgemälden, Aquarellen, photographischen Copien und Halbton-Originalen jeder Art. Von Arthur Freiherrn von Hübl. (Encyklopädie der Photographie, 3). In-8°, Halle, W. Knapp.

L'art de retoucher les négatifs photographiques; par C. Klary. In-18 jésus, XVI-86 p. avec fig. Paris, imprimerie et libr. Gauthier-Villars et fils.

Bibliothèque photographique.

La Photographie dans les appartements par Albert Reyner, rédacteur en chef de la Photographie. In-16, avec 2 phototypies hors texte et 25 figures dans le texte. Laval, impr. Jamin. Paris, lib. Tignol.

Bibliothèque des actualités industrielles, n° 57.

Sur une méthode d'essai scientifique et pratique des objectifs photographiques et des instruments d'optique; par M. le capitaine Houdaille. In-8° avec fig. Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars et fils.

Choix et Usage des objectifs photographiques; par E. Wallon, professeur de physique au lycée Janson-de-Sailly. In-16 avec figures. Saint-Amand, imprim. Destenay, Bussière frères. Paris, libr. Gauthier-Villars et fils; libr. G. Masson.

Encyclopédie scientifique des aide-mémoire (section de l'ingénieur, n° 64 A).

Traité pratique de photominiature, suivi de conseils sur la peinture directe des photographies, aquarelle, gouache, peinture à l'huile, et sur le coloris au patron, dit peinture orientale; par Karl Robert. In-16 avec une gravure. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, lib. Laurens.

Petite Bibliothèque illustrée de l'enseignement pratique des beaux-arts.

Les Nouveautés photographiques. (Année 1894.) Deuxième complément annuel à la Théorie, la Pratique et l'Art en photographie; par Frédéric Dillaye. In-8°, IV-299 p. avec 120 illustrations, dont 26 phototypographies d'après des phototypes de différents amateurs. Paris, impr. et libr. Larousse.

X. — CURIOSITÉS.

Archives de la Société française des collectionneurs d'ex-libris. In-8°, Paris, impr. Pelluard; M. André, 3, rue du Faubourg-Saint-Jacques.

Les Palimpsestes des prisons, recueillis par le professeur César Lombroso. Ouvrage

orné de 33 dessins et d'une planche graphique statistique. In-8°, Lyon, imp. et libr. Storck, Paris, libr. G. Masson.
Bibliothèque de criminologie.

La Photographie devant la loi et devant la jurisprudence; par Arm. Bigeon. In-18 jésus. Tours, imprimerie Deslis frères. Paris, Société d'éditions scientifiques.
Bibliothèque générale de photographie.

Répertoire des sceaux des rois et reines de France et des princes et princesses des trois races royales de France; par Ph. de Bosredon, membre de la Société historique et archéologique du Périgord. In-4°, Périgueux, imp. de la Dordogne.
Tiré à 15 exemplaires.

La Vie privée d'autrefois. Arts et Métiers, Modes, Mœurs, Usages des Parisiens du XIIe au XVIIIe siècle, d'après des documents originaux ou inédits; par Alfred Franklin. Les Magasins de nouveautés. In-18 jésus, VII-328 p. et grav. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Cie.

La Toilette d'une grande dame bourguignonne au XVIIIe siècle, étude lue à la Société bourguignonne d'histoire et de géographie, à sa séance du 8 décembre 1893, par A. Huguenin, secrétaire-adjoint de la commission départementale des antiquités de la Côte-d'Or. In-8°, avec grav. Dijon, impr. et libr. Darantière.
Titre rouge et noir. Papier vergé. Tiré à 105 exemplaires : 2 sur papier du Japon, 3 sur papier Renage et 100 sur papier vergé.

The Dawn of astronomy : a study of the temple worship and mythology of the ancient Égyptians. By Norman Lockyer. In-8°. London, Cassell.

Greek vase painting. A selection of examples, with preface introduction and descriptions by J.-E. Harrison and D.-S. Mac Coll. In-fol. London, T.-F. Unwin.

A Pictorial and descriptive record of the origin and development of arms and armour, to which are appended 133 plates specially drawn from the author's collection By Edwin J. Brett. In-4°, London, S. Low.

Die Kameeschneidekunst für Dilettanten. Von H. Bouffier. In-8°, Leipzig. M. Ruhl.

Vaticanische Miniaturen. Herausgegeben und erläutert von Stephan Beissel. Quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei. In-4°, Freiburg i. B., Herder.

XI. — BIOGRAPHIE.

Claudius Popelin, peintre, émailleur et poète; par Pierre de Bouchaud. Grand in-8°, 171 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr. Lemerre.

Constant Troyon; par A. Hustin. Grand in-8°, avec 43 grav. Paris, impr. Moreau et Cie; libr. Pierson et Cie.
Titre rouge et noir. — Les Artistes célèbres.

Bernard Van Orley; par Alphonse Vauters, archiviste de la ville de Bruxelles, membre de l'Académie royale de Belgique. Grand in-8°, Paris, impr. Moreau et Cie, libr. de l'Art.

Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling...; par A.-J. Vauters. In-8°, Bruxelles, Dietrich et Cie.

Rembrandt's Radirungen. Von W. von Seidlitz. In-4°, Leipzig, E.-A. Seemann.

Sandro Botticelli, von Herrmann Ulmann. In-4°. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft.

P. Molmenti. Carpaccio, son temps et son œuvre. In-4°, Venise, Ongania.

Rembrandt. Erstlingswerke; Kreuzabnahme. Lesender Mönch. Aufgefunden und besprochen von Ludwig Keim. In-4°, Wien, Spielhagen et Schurich.

Un maître vendéen. Le peintre E. Lansyer; par René Vallette, directeur de la Revue du Bas-Poitou. In-8°, La Roche-sur-Yon, impr. Servant.
Extrait du Publicateur de la Vendée du 22 novembre 1893.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Affichage artistique (l'), paraît tous les trois mois. 1re année. N° 1. 15 mars 1894. In-4°, 8 p. Paris, impr. Bellier et Cie; 19, rue des Bons-Enfants.

Livre d'or des artistes, revue artistique et mondaine, paraissant le jeudi et le dimanche. Aquarelles et eaux-fortes de Robert-Kiss. N° 1. In-4°, 2 p. et pl. Paris, impr. Schneider; 37, passage du Caire. Abonnement : un an, 100 fr.; six mois, 60 fr.; trois mois, 30 fr. Un fascicule, 2 fr. 50.

Matériel artistique (le), revue trimestrielle illustrée. N° 1. 1er trimestre 1894. In-4° à 2 col., 4 p. Paris, impr. Bellier et Cie; 49, boulevard Richard-Lenoir.

Modèle (le), recueil bimensuel de documents et idées artistiques faciles à appliquer ou à transformer, et destinés aux artistes, aux amateurs et aux industriels, paraissant le 1er et le 15 de chaque mois. N° 1. 1er janvier 1894. In-4°, Corbeil, imp. Crété, Paris, libr. Laurens.

Internationale medizinisch-photographische Monatschrift... herausgegeben von Dr Ludwig Jankau. In-8°, Leipzig, E. H. Mayer

PAULIN TESTE.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1894

TRENTE-SIXIÈME ANNÉE. — TOME ONZIÈME. — TROISIÈME PÉRIODE

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON

1er JUIN. — SIXIEME LIVRAISON

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON

Le rédacteur en chef, gérant : ALFRED DE LOSTALOT.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie.